

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA
ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

**“El límite entre realidad y ficción en la
imagen fotográfica posterior a 1990.
Análisis teórico.”**

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor:

Ali Hicham Atrees Maderuelo

Tutora:

Julia Navarro Coll

GANDIA, 2015

Español

Resumen

El TFG consiste en la realización de una tesis en la cual se realiza un estudio de la concepción de verdad asociada a la imagen fotográfica. Se hace hincapié en la fotografía europea y norteamericana desde la década de 1990 analizando obras significativas de autores como Thomas Ruff, Sophie Calle, Thomas Demand, Joan Fontcuberta o Philip Lorca di Corcia.

Palabras Clave

Fotografía, verdad, ficción, imagen, Europa, Norteamérica, análisis, contemporaneidad.

English

Abstract

The DFW consists of a thesis based in a study of the conception of truth associated with the photographic image. Emphasis is placed on European and American photography from the 90s to the present and important works of authors such as Thomas Ruff, Sophie Calle, Thomas Demand, Joan Fontcuberta, or Philip Lorca di Corcia are analyzed.

Keywords

Photography, truth, fiction, image, Europe, North America, analysis, contemporaneity.

"Una de las principales ventajas del daguerrotipo es que actúa con tal capacidad de certeza y magnitud que las facultades humanas resultan a su lado absolutamente incompetentes... De ahí que escenas del mayor interés puedan ser transcritas y legadas a la posteridad, exactamente tal como son y como no podrían aparecer según la imaginación del poeta o del pintor... Los objetos se delinean ellos mismos, y el resultado es verdad y exactitud."

Texto publicitario francés de una máquina de daguerrotipia de 1836

Índice

I.	Introducción	4
1.1	Objetivos	4
1.2	Estructura	4
1.3	Metodología	4
II.	Recorrido a través de los conceptos de realidad y ficción en la imagen fotográfica	7
III.	La década de 1990: contextualización y presentación de diversos modelos	17
3.1	Contexto	17
3.2	Presentación de los modelos	18
	3.2.1 Philip Lorca diCorcia	19
	3.2.2 Thomas Ruff	22
	3.2.3 Joan Fontcuberta	26
	3.2.4 Sophie Calle	30
	3.2.5 Thomas Demand	34
IV.	Desarrollo de una metodología de análisis	38
4.1	La escenificación de lo cotidiano	38
4.2	La apropiación	40
4.3	La contravisión	42
4.4	La invención autobiográfica	43
4.5	La representación de representaciones de espacios	45
V.	Recapitulación y conclusiones	47
VI.	Bibliografía	49
VII.	Anexo: Dossier fotográfico	

I. Introducción

Hace muchos años me di cuenta de que la imagen fotográfica era la forma que mejor se adecuaba a mis propósitos expresivos. Cuando otras personas de mi alrededor plasmaban su voluntad creativa haciendo uso de un lápiz y un papel yo lo hacía con una cámara de fotos. La capacidad de la cámara para plasmar sobre un soporte físico la forma y textura de aquello que se sitúa frente a ella me fascinó desde el primer momento. Pero algo llamó mi atención en seguida. Había una gran cantidad de factores que hacían que una fotografía que para mí representaba un objeto determinado fuera o no correctamente interpretada por la persona que la veía. Entendí entonces que el verdadero valor de la misma no residía en su capacidad erróneamente impuesta de captar la realidad, si no más bien en la posibilidad de construir imágenes completamente nuevas a partir de esa realidad existente.

El campo de la creación, y aun más si cabe el de la creación de productos simbólicos, se basa desde el momento mismo de su planteamiento en la aportación de una visión, la del creador, que debe de ser interpretada por un individuo, el espectador. A lo largo de los cuatro años de duración de este grado se nos han ido planteando diversas cuestiones a cerca de donde acaba lo comúnmente conocido como verdad y donde empieza la particularidad de la visión del creador de la obra.

Existe una creencia unánime en que determinadas artes plásticas no tienen por qué ser necesariamente garantía de verdad. Siempre se ha valorado la capacidad del pintor, por ejemplo, de llevar a cabo un encargo aportando su visión personal de aquello que percibe. Con la aparición del impresionismo en la segunda mitad del siglo XIX asistimos a un cambio de paradigma en las artes plásticas: la capacidad del pintor de ser completamente fiel a aquello que ve comienza a perder importancia frente a la forma en que percibe y por ende representa aspectos tales como el color o la luz. El corazón parece ganar esta particular batalla a la razón. Este hecho puede deberse no tanto a un cambio de forma de pensar, si no más bien a la aparición de un medio tecnológico, fruto de siglos de evolución, que transformará para siempre la forma en la que el ser humano representa las imágenes y por tanto la forma en la que el ser humano narra su propia historia. Este medio es la fotografía.

En sus comienzos la fotografía era considerada como garantía de veracidad absoluta, una forma de parar el tiempo y de extraer una imagen de él. Estas imágenes eran consideradas representaciones fieles de la realidad y la reproducción mecánica de imágenes abrió un hasta ahora desconocido mundo a aquel que tenía la capacidad de poseer uno de esos aparatos. El pintor era ahora un ser ególatra y su disciplina comenzaba a perder peso. La imagen fotográfica era democrática y mostraba las cosas tal y como eran. Antes, el tiempo que una familia tenía que esperar a que un pintor finalizara un retrato podía prolongarse incluso varios años, ahora el fotógrafo era capaz de entregar esta imagen a sus clientes en un plazo no superior a un día. Todo se hacía más rápido y mejor, y la visión del pintor daba paso a la objetividad del fotógrafo.

No hizo falta mucho tiempo para determinar que esta nueva disciplina, que algunos incluso atribuyeron a la magia negra, distaba mucho de ser garantía absoluta de veracidad. Los intentos de eliminar la figura del fotógrafo del proceso fotográfico, de considerarle un mero accionador del mecanismo que captura la imagen fueron nulos. Existían muchos y diversos factores que impedían que dos imágenes tomadas exactamente desde la misma posición fueran totalmente iguales. La intencionalidad del autor, como en cualquier otro tipo de disciplina creativa, iba a condicionar de forma directa y completamente innegable el resultado del producto. Es en este punto donde la fotografía comienza a ser considerada una verdad a medias, una realidad incompleta. La fina línea que separa la verdad de la mentira, la realidad

de la ficción iba a ser y será transitada deliberadamente por diversos autores cuya obra se situará precisamente ahí, a modo de trampantojo.

A lo largo del trabajo iremos desgranando qué se entiende por realidad y qué se entiende por ficción en la imagen fotográfica al igual que, a través del análisis de una serie de fotografías cuya obra se sitúa cronológicamente a partir de la década de 1990, proporcionaré unas claves para comprender esta delgada línea y determinar en qué lugar se encuentra teniendo en cuenta cada caso.

1.1 Objetivos

A la hora de llevar a cabo el trabajo, considero como principal objetivo el proporcionar una serie de herramientas genéricas que el lector pueda inferir y que resulten útiles y aplicables a los modelos fotográficos presentes en la actualidad, pertenezcan o no a los autores y estilos que yo comente. Considero esto de vital importancia ya que en nuestros tiempos, las imágenes con las que nos enfrentamos en nuestro día a día transitan la delgada línea que separa la realidad de la ficción si bien nos son transmitidas en la gran mayoría de ocasiones como garantía de veracidad.

Para llegar a este objetivo tendré en cuenta diversos aspectos secundarios tales como realizar un estudio cronológico de los conceptos de realidad y ficción desde la aparición de la imagen fotográfica; analizar diversos ejemplos que extraeré de la obra de una serie de autores propuestos por mí; y por último proponer una serie de estrategias, a modo de conclusión y síntesis de lo anteriormente visto, que nos permitan entender la manera en que dichos autores sobrepasan en su obra el límite de la realidad.

1.2 Estructura

La estructura del trabajo es similar en su planteamiento a los objetivos propuestos. Comenzaré trazando un eje cronológico que abarca desde la aparición del daguerrotipo, a finales de la década de 1830, hasta el momento de pleno desarrollo de internet y la fotografía digital en la década de los 2000. La barrera entre uno y otro es el eje que articula la totalidad del trabajo. Tras esto procedo a analizar diversos autores para los cuales la década de 1990 representa el punto álgido o el comienzo de su carrera, estando no necesariamente reducidos a la misma. Esta selección cumple un criterio meramente personal y nos permite conocer diversas formas de posicionamiento creativo dentro de este mismo límite. Cabe destacar que estos autores trabajan campos diferentes dentro de la fotografía artística pero todos ellos poseen un rasgo en común: el desarrollo de una estética realista. Después de llevar a cabo este análisis se a desgranar las que, a mi juicio, son las estrategias que usan estos autores para llevar a cabo su obra, y el por qué de considerar que esta se sitúa en los límites entre realidad y ficción.

A modo de anexo incluiré un dossier con obras seleccionadas de los autores impresas en alta calidad para servir de apoyo visual y complemento a la tesis, mejorando así su entendimiento y asimilación.

1.3 Metodología

A nivel metodológico el trabajo consiste en una investigación de carácter cualitativo caracterizada por un estudio semiótico de los discursos, tanto filosóficos como artísticos, de un conjunto de individuos para posteriormente interpretarlos y extraer de ellos unas conclusiones. El posicionamiento a través del cual he decidido abordar las fuentes e interpretarlas coincide con los postulados característicos de la Teoría Crítica, propios de los pensadores asociados a la Escuela de Frankfurt, así como con las tesis defendidas por Jean Baudrillard, que se sitúa, de manera en ocasiones un tanto críptica, entre las corrientes de pensamiento postmoderna y postestructuralista.

La Teoría Crítica promueve un método de análisis, cuya fuente es el marxismo, que considera las condiciones sociales e históricas de un hecho para así poder analizarlo de forma crítica resaltando los puntos susceptibles de ser cambiados. Por su parte Jean Baudrillard realiza un análisis de las manifestaciones culturales propias de nuestra sociedad a través de la nociones de simulacro e hiperrealidad con las que cuestiona y pone en entredicho la validez de que sean asumidas como reales.

Las fuentes consultadas en la realización del trabajo son de carácter documental y provienen principalmente de publicaciones, tanto impresas como en la red, como pueden ser ensayos, monografías, catálogos de exposiciones, publicaciones periódicas especializadas y memorias de estudios de carácter académico.

II. Recorrido a través de los conceptos de realidad y ficción en la imagen fotográfica

“Pues los estados de cosas son sólo almacenamientos, capas, que sólo después de la más cuidadosa exploración entregan lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior de la tierra: las imágenes que, desprendidas de todo contexto anterior, están situadas como objetos de valor- como escombros o torsos en la galería del coleccionista- en los aposentos de nuestra posterior clarividencia”

Walter Benjamin

A lo largo de este punto se realizará una cronología, comprendida entre la aparición del daguerrotipo y el final de la década de 1980, que servirá de antecedente y permitirá comprender la evolución que, a lo largo de la historia, ha sufrido la forma en que se ha considerado al medio fotográfico en base a su veracidad o a su ficcionalidad. En este recorrido se destacarán las opiniones de diversos artistas que han usado y usan la fotografía como forma de expresión así como la visión que sobre ella han tenido algunos de los teóricos y filósofos más importantes del siglo.

Existe una fecha clave que supone el comienzo de la era de la reproducción mecánica de imágenes, el 7 de enero de **1839**. Este día, el astrónomo francés François Arago presentó ante la Academia de Ciencias en París un nuevo descubrimiento, el daguerrotipo. En su discurso, Arago dijo: “El señor Daguerre ha descubierto unas pantallas particulares sobre las cuales la imagen óptica deja una huella perfecta [...]. La luz reproduce las formas y las proporciones de los objetos exteriores con una precisión casi matemática”. Este hecho nos demuestra la irrefutable relación que unió (o sus creadores quisieron que uniera) la fotografía con la veracidad más absoluta. La fotografía se vendió como un descubrimiento científico e industrial que garantizaba una reproducción completamente fiel de la realidad existente obviando de manera casi total la figura del fotógrafo, al que ya sus inventores, Daguerre y Niépce relegaron al mero papel de accionador del mecanismo en un documento de 1829 que afirmaba que su invento era capaz de “captar imágenes de la naturaleza sin precisar la mediación de un artista”.

Durante los años restantes del siglo XIX la fotografía se usó con gran profusión con fines científicos, pues era capaz de documentar gráficamente y de manera fidedigna los nuevos descubrimientos que en aquellas fechas se estaban realizando en los campos de la zoología o la botánica. La aparición del positivismo, corriente filosófica que abogaría por la utilización de elementos científicos para en las ciencias sociales, de la mano de Auguste Comte impregnó de un aire “cientifista” la segunda mitad del siglo y favoreció en gran medida la aceptación de la fotografía dentro de los círculos académicos de la época. Esta aceptación,

como he explicado anteriormente, vino de la mano de su consideración como garantía de verdad. Un ejemplo de este uso y consideración lo tenemos en la obra del británico William Henry Talbot, que entre **1844** y **1846** realizó diversas fotografías para ilustrar un libro de botánica titulado *Pencil of Nature*. El autor destacó “la superioridad que estas imágenes poseen sobre el dibujo, al haber sido obtenidas únicamente por medios ópticos y químicos”, lo cual resulta toda una declaración de intenciones.

El filósofo y teórico alemán Walter Benjamin citó en su obra *Kleine Geschichte der Fotografie* (1931) una afirmación aparecida supuestamente en el periódico *Der Leipziger Stadtanzeiger* en 1841 que referenciaba la manera en que los sectores más conservadores de Alemania reaccionaron ante la aparición de la fotografía (que además era un invento francés): “La voluntad de fijar los reflejos evanescentes no sólo es imposible, tal y como han demostrado las investigaciones alemanas realizadas concienzudamente, sino que el mero deseo de conseguirlo es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina construida por los hombres podrá fijar esta imagen divina”. Lo curioso de esta cita es que nunca se ha conseguido probar su origen, pues el periódico del que Benjamin afirmó que la tomó en realidad nunca existió. Con el paso del tiempo y tras diversas investigaciones se ha llegado a la conclusión de que el autor la usó de manera intencionadamente falsa para ejemplificar así el pensamiento de una buena parte del ala más reaccionaria de la sociedad germana anterior a la reunificación y la manera en que negaban deliberadamente el carácter verídico de la fotografía, pues era de algún modo irracionalmente contraria a su visión de Dios y racionalmente contraria a sus ambiciones nacionalistas.

La verdadera primera visión disidente con respecto a la veracidad de la imagen fotográfica mostrada desde el mismo sector de profesionales y teóricos del medio la encontramos en el año 1861. Es en este momento cuando el crítico y fotógrafo británico Cornelius Jabez Hughes comienza a cuestionarse la función asignada a la fotografía y escribe: “Hasta ahora la fotografía se ha contentado con representar la Verdad. ¿No puede ampliarse su horizonte? ¿No puede aspirar a plasmar la Belleza?”. Esta afirmación representa un salto evolutivo en la concepción del medio fotográfico puesto que se le abre la puerta no sólo a ser una herramienta científica que garantiza la verdad absoluta de lo que plasma si no también a llegar a ser un transmisor de belleza, y por lo tanto de subjetividad. Es en estos momentos cuando aparece la primera corriente “artística” dentro de la fotografía, el pictorialismo, que influiría la creación fotográfica hasta bien entrado el siglo XX. Es importante reseñar que lo que en la segunda mitad del siglo XIX era conocido como arte era una representación lo más fiel posible de la realidad existente, por lo que todavía no se produjo un verdadero cisma entre la visión que situaba a la fotografía como garantía de verdad y la que por el contrario la veía como un elemento subjetivista más. A colación de esto cabe destacar la afirmación categórica de Paul Delaroche: “Desde hoy, la pintura ha muerto”.

Con la fotografía se había llegado al estadio más puro del estilo pictórico y narrativo en boga por aquel entonces, el realismo. Pero existía una paradoja en esta visión pictorialista y cercana a la pintura: lo que parecía una imagen perfectamente real e instantánea carente de manipulación era en muchas ocasiones producto de una escenificación deliberada, que contravenía la veracidad de dicha fotografía. Ejemplos de ello son *Home of a Rebel Sharpshooter* (1863), de Alexander Gardner o *A Harvest of Death*, de Timothy O'Sullivan, del mismo año. En ambas fotografías lo que parece ser una muestra de la desolación y la muerte en un campo de batalla durante la Guerra Civil Norteamericana es por el contrario una representación preparada con un fin.

Diversos autores se mostraron entonces contrarios a la equiparación de la fotografía al grado de arte. Uno de ellos fue Charles Baudelaire quien en “El público moderno y la fotografía”, de 1859 considera a la fotografía “una reproducción vulgarizada de una copia

de la realidad, que no permite mediación alguna de la creación del artista” afirmando también que los pintores mediocres, de escaso talento abandonarían su oficio para dedicarse a la fotografía y reduciéndola al mero papel de “sierva de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sierva.”.

Estas visiones que rechazan equiparar la fotografía con el arte por considerarla mecánica y deshumanizada no se distancian demasiado de aquellas que consideran al mismo medio un nuevo método de creación artística por el hecho de poder representar lo bello, que por aquel entonces no se alejaba de lo real. Son todas ellas características del pensamiento positivista y del clima estético del realismo decimonónico y ninguna de ellas supone una verdadera revolución puesto que ninguna tiene en consideración las múltiples y contradictorias posibilidades que el medio fotográfico puede brindar. La aparición del impresionismo y del simbolismo a finales del XIX supone el inicio del fin del realismo pictórico propiciando la pérdida de interés en la representación fidedigna y el progresivo traslado de dicho interés hacia el color, la composición, el trazo o las fuerzas entendidas como entes más aislados y por lo tanto, más puros. Este sería un cambio ineludible que cuyo efecto se comprobaría en las siguientes décadas.

El **4 de marzo de 1880** tuvo lugar la publicación de la primera fotografía de la que se tiene constancia en la portada de un periódico, el *Daily Graphic* de Nueva York. *A Scene In Shantytown, New York*, como se tituló a dicha imagen sirvió de punto de partida a la creación de una nueva disciplina que iba a tener un importante papel en la construcción de la memoria histórica de las generaciones venideras: el fotoperiodismo. Este hecho reforzó la unión ya existente de la fotografía con la objetividad y la verdad y creó, puede que de forma fortuita un nuevo tipo de manipulación

La creación de obturadores más rápidos y más pequeños llevaron la cámara a la calle y produjeron un verdadero paso adelante en la fotografía. El siglo XIX se convertiría en un cliché, y nunca más aquellas imágenes estáticas y de larga exposición volverían a ser consideradas como sinónimos de verdad

El cambio de siglo supone también una evolución en la forma de concebir la fotografía. Existen tres factores que explican esta transición: por una parte, la consideración de la fotografía como obra de arte comienza a hacerse patente, mostrándose esta en las galerías, privilegio antes reservado únicamente a la pintura o a la escultura. Alfred Stieglitz, editor, galerista y fotógrafo será en parte responsable de este cambio, editando además la que sería la primera publicación periódica consagrada íntegramente al arte fotográfico: *Camera Work*. Stieglitz ayudará además a difundir en Norteamérica, a través de su galería en Nueva York, los últimos avances de la pintura europea, el impresionismo y el cubismo. Por otra parte aparece el cine, que se consolidará en las primeras décadas del siglo. En sus comienzos el cine estaba relegado a las barracas de feria, donde servía de entretenimiento, del mismo modo que el resto de atracciones. Su consideración como arte no llegará hasta la aparición de las vanguardias, tras la Primera Guerra Mundial. El tercer factor será la aparición de dichas vanguardias.

La aparición de las vanguardias propiciará una ruptura con el modo de ver el arte, tanto por parte del autor como por parte del espectador. El peso y valor dentro de la obra será trasladado del objeto, como sucedía en toda manifestación artística anterior a la fotografía al concepto, el mensaje y la transmisión de ideas. El pensador y teórico alemán Walter Benjamin será quien mejor capture y entienda esta serie de cambios que la estética sufre a partir de la aparición de la fotografía. En su obra cumbre *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, publicada por primera vez en **1935**, Benjamin hace balance del cambio que supone a nivel ideológico la aparición de los medios de reproducción artística,

de los que la fotografía será el actor principal. En el pasado el valor de la obra de arte se medía por su carácter único y artesanal. Nadie era capaz de poseer dos cuadros idénticos del mismo autor, que además, había invertido un tiempo considerable en plasmarlos sobre un soporte físico, el lienzo. Con la aparición de la fotografía la ciencia se adhiere (de manera ya imparable) al arte y propicia que este pueda reproducirse de manera industrial. Un fotógrafo plasma su visión en una fracción de segundo y puede convertirla en un ente físico de manera repetida, realizando innumerables copias de un mismo negativo. “La técnica más exacta puede dar a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca poseerá para nosotros” afirma Benjamin en su obra *Una breve historia de la fotografía*. Esta afirmación sirve de pistoletazo de salida a una nueva forma de concebir el arte, en la cual nosotros, creadores y espectadores del siglo XXI estaremos insertados. La vieja división arte y técnica se pierde y con ella comienza a disolverse también la también anticuada división entre realidad y ficción. Se asiste a una estetización de lo industrial, factor que será explotado por diversas vanguardias como el futurismo italiano o el constructivismo soviético.

Para Benjamin es impensable creer en la veracidad de la imagen fotográfica, puesto que no deja de ser una representación de la realidad, y por tanto, no una realidad en sí misma. Una réplica no reproduce la esencia del objeto que representa, por lo tanto no posee su “aura”. El hecho de que la fotografía sea un medio reproducible técnicamente hace que no posea ese aura desde un principio. Este hecho evidencia para el autor la imposibilidad de considerar ciegamente la fotografía como veracidad, a pesar de que la tecnología sobre la cual se fundamenta la acerque más a la representación objetiva que otras disciplinas plásticas. La opinión que le merece el medio fotográfico es confusa y dual, puesto que al considerarlo una “manifestación mecánica del modo capitalista de producción” afirma que también puede ser su propia condena por lo tanto considera que es al mismo tiempo una fuerza negativa y positiva.

La irrupción del fotomontaje en el panorama artístico de la mano del dadaísmo y de las vanguardias soviéticas representa un nuevo capítulo en la a veces complicada relación entre fotografía, arte y verdad. Tanto unos como otros llegaron a un punto en que buscaron un distanciamiento con respecto a la abstracción que dominaba el panorama artístico de la vanguardia. Este distanciamiento pretendía realizarse sin necesidad de retornar a la pintura figurativa, por la cual ambos estilos sentían un profundo rechazo así que la introducción del fotomontaje cubrió de forma realmente efectiva esa necesidad expresiva. En palabras del dadaísta Raoul Hausman:

“En el desarrollo del fotomontaje existen dos grandes tendencias: la primera procede de la publicidad americana y es explotada por los dadaístas y los expresionistas – el llamado fotomontaje de la forma –; y la segunda tendencia, la del fotomontaje político y militante, fue creada en suelo soviético. El fotomontaje apareció en la URSS bajo la bandera del “frente de izquierdas de las artes” cuando ya se había acabado el arte no-objetivo [...] el fotomontaje como nuevo método artístico data en la URSS de 1919 ó 1920.” (Raoul Hausman: 1922)

La relación entre fotografía y veracidad jugaría un papel muy importante en la forma en que ambas corrientes utilizarían el fotomontaje. Los soviéticos lo usaron como forma de afianzar su propuesta política frente a la amenaza del capitalismo aprovechando la consideración de la imagen fotográfica como real. Los dadaístas berlineses por su parte buscaron una denuncia social y crear una fricción con el sistema político imperante, todo ello desde una estética absurdistas y mordaz, a la cual la imagen fotográfica servía de forma más efectiva que la caricatura dibujada. Esta imagen fue combinada con recortes de publicaciones, caracteres tipográficos descontextualizados y dibujos creando obras de arte impactantes y provocadoras, que supieron captar de forma acertada el espíritu de la Europa de entre guerras, una sociedad industrial azotada por el fascismo y la desigualdad. Los dadaístas

apreciaron desde sus inicios la reproductibilidad de la imagen fotográfica, que la hacía democrática y fácilmente transmisible por encima de la pintura tradicional, a la que consideraban excluyente. Hannah Höch dijo en una ocasión: “nuestro único propósito era integrar los objetos del mundo de las máquinas y de la industria al mundo del arte”, lo cual demuestra su voluntad rupturista con la vieja concepción decimonónica del arte.

Con la aparición del surrealismo a principio de la década de **1920** el debate entre fotografía y verdad da un nuevo giro. El uso que hicieron del documento poético (estructura ya empleada por los dadaístas) extendió la apropiación de imágenes ajenas, extraídas de archivos, que comenzaron a formar parte de sus publicaciones acompañadas de imágenes de Man Ray o André Kertész. Comenzaba así la era de la descontextualización fotográfica, en la cual la autoría se diluye en favor de la creación de un concepto. Uno de los componentes de esta descontextualización que será asumido por toda una generación de autores que trabajará eminentemente en el campo de la fotografía documental y el fotoperiodismo será la pasión por la singularidad de lo cotidiano.

La fotografía en estos momentos ya está ampliamente considerada como transmisora de verdad. La fotografía de prensa, empleada objetivamente, como apoyo de estudio en la ciencia o la usada como método de identificación en la criminalística contribuyeron a la creencia de que el medio fotográfico era garantía de veracidad como una dimensión que alcanzaba tanto lo científico como lo político.

“Ciencia y documento, por tanto, acabarían conformando a la fotografía como un arma de poder - como bien señala Laura Bravo - y al archivo fotográfico (y al espacio donde se almacenaba o exhibía la fotografía, por extensión) como un contenedor que albergaba la verdad oficial con autoridad y legalidad”. (Laura Bravo: 2006)

A lo largo de la década de 1920 y 1930 se irá perfilando el que, tras la Segunda Guerra Mundial, será el debate por antonomasia dentro los círculos de la fotografía, y del arte en general: la tensión entre objetividad y subjetividad. La aparición de una nueva generación de fotógrafos que documentarán a pie de calle el devenir de las grandes urbes de entre-guerras será un factor clave para la creación de este debate. Muchos de estos autores serán fotoperiodistas, y poseerán una fé ciega en la veracidad de la imagen fotográfica sin retoque alguno. André Kertész, Robert Capa o Henri Cartier-Bresson son tres ejemplos canónicos.

Cartier-Bresson desarrolló a lo largo de la década de **1930** un estilo de fotografía, ya empleado por el alemán Erich Salomon, conocido como fotografía cándida. Bajo los preceptos de este estilo, el fotógrafo debía captar la realidad sin mediar sobre ella de forma alguna, permitiendo así ver a las personas ajenas a la presencia de una cámara. La calidad final y la nitidez están supeditadas a la espontaneidad y a la búsqueda (infructuosa) de la verdad. Cartier-Bresson defendió la fotografía sin artificios, creada en la calle, a través de la cámara y no en el cuarto oscuro. Retrató algunos de los acontecimientos más importantes del siglo XX, armado “únicamente” con una pequeña Leica de 35 mm y un objetivo de 35 mm. En su celebre ensayo *Fotografiar del Natural* afirma:

“La fotografía “fabricada” o puesta en escena no me interesa. Y si la valoro en algún sentido, no puede ser más que a partir de un punto de vista psicológico o sociológico. Están los que hacen fotografías previamente amañadas y los que van a la búsqueda de la imagen y la capturan.” (Henri Cartier Bresson: 1952)

En este fragmento no deja lugar a dudas a cerca de su visión del medio fotográfico, rechazando absolutamente todo lo que no provenga de la cámara. Es destacable el hecho de que el autor no hiciera uso nunca de flash o iluminación periférica, pues a su juicio pervertía la honestidad de la imagen así como que nunca hiciera uso de teleobjetivos ni de película a color.

En **1952** editó el que sería su libro de mayor renombre, *El instante decisivo*, en el que hace compendio por escrito de todo su pensamiento en lo relativo a la fotografía. En su primer capítulo apoya la tesis expuesta anteriormente por la cual el fotógrafo debe de ser totalmente fiel a la realidad:

“Para nosotros, lo que desaparece, desaparece para siempre jamás: de ahí nuestra angustia y también la originalidad esencial de nuestro oficio. No podemos rehacer nuestro trabajo una vez que hemos regresado al hotel. Nuestra tarea consiste en observar la realidad con la ayuda de ese cuaderno de croquis que es nuestra cámara; fijar la realidad pero no manipularla ni durante la toma ni en el laboratorio jugando a las cocinitas. Quien tiene ojo repara fácilmente en esos trucajes.” (Henri Cartier Bresson: 1952)

Cartier-Bresson es el ejemplo clásico de fotógrafo para el que la “verdad” es la primera consideración a tener en cuenta. Para él la fotografía es un medio que es capaz de capturar los hechos de forma fidedigna, pero para ello la mano del fotógrafo se debe reducir únicamente a encuadrar y disparar. Su concepción de pureza va asociada a su concepción de honestidad con el medio, por lo que no entiende las capacidades expresivas del retoque o del montaje dentro del medio artístico, de cuyos debates nunca quiso participar:

“El debate sobre el grado y el lugar que la fotografía debe de ocupar entre las artes plásticas no me ha preocupado jamás, ya que este problema de jerarquía siempre me ha parecido de naturaleza puramente académica”.

Las fundamentos del documentalismo fotográfico posterior a la Segunda Guerra Mundial fueron sentados por Cartier-Bresson (entre otros) a través de la fundación de la legendaria agencia Magnum de fotógrafos independientes en 1947. Los miembros de dicha agencia tendrán los preceptos de Cartier-Bresson como un verdadero dogma de fé, si bien difícilmente posibles de alcanzar en la práctica para alguien que no fuese el mismo Cartier-Bresson.

Al finalizar la Guerra llegan al público las imágenes de la barbarie a través de la prensa. La función documental del medio fotográfico se ve apoyada por las imágenes que en los últimos estertores del conflicto inundan los periódicos de todo el mundo. La crueldad de los campos de exterminio nazis, los bombardeos atómicos o las capitulaciones de Alemania y Japón son hechos que pasarán a la posteridad a través de las imágenes. La fotografía también gana la guerra y mejora, aún más si cabe, su condición de medio transmisor de verdad y objetividad.

Tras el conflicto surgen a ambos lados del Atlántico acaloradas discusiones sobre el papel de la fotografía en una sociedad como la occidental, que había sufrido el horror en primera persona. El nacimiento de la publicidad gráfica moderna en un país como Estados Unidos, cuyos años de bonanza económica acaban de dar comienzo, inunda las ciudades y las carreteras de imágenes cuya visión no se puede evitar. Comienza la era del “bombardeo” indiscriminado de imágenes de la que seremos partícipes en nuestro tiempo. Cada día el ser humano cuenta con un mayor número de referentes gráficos, se extienden los estereotipos apoyados por las industrias de consumo y los gobiernos. Este “boom” trae consigo una nueva era de manipulación fotográfica, lógica e inseparable compañera de la publicidad.

En la década de **1960** se produce una revisión del carácter reproducible del medio fotográfico y con él una verdadera revolución en la consideración del límite entre realidad y ficción. Aparece el Pop - Art, que reivindica las tesis del fotomontaje de raíz dadaísta, de la mano de artistas como Richard Hamilton, en el que la apropiación y la descontextualización juegan una importante baza. Andy Warhol será el artista cuya obra mejor se ajuste a los pre-

ceptos de Benjamin. A través de la serigrafía, lleva el carácter mecánicamente reproducible de la fotografía a las artes plásticas. Se apropia de imágenes extraídas de la publicidad y la prensa e inunda el mercado con copias industrialmente seriadas de las mismas. En palabras del filósofo francés Jean Baudrillard:

“Andy Warhol parte de una imagen cualquiera para eliminar en ella lo imaginario y convertirla en puro producto visual. Lógica pura, simulacro incondicional” (Jean Baudrillard: 2007)

Pero Warhol va más allá: traslada la retórica de los medios de producción industriales a las bellas artes. Reniega de la genialidad y el aura de la pintura sobre lienzo (que por aquel entonces sufría una nueva revitalización de la mano del expresionismo abstracto) en favor de un método de creación conceptual basado en la serigrafía. Su obra no es un ejemplo de copia, puesto que no lo hace: más bien establece un nexo entre pintura y fotografía. Si bien la esencia de su obra bebe de influencias de la vanguardia histórica como el dadaísmo o el surrealismo, es él quien sienta las bases de la postmodernidad de la década de **1970**. Con Warhol la fotografía deja de ser solamente un almacén de imágenes, con un fin de estudio, para convertirse en un modelo en sí misma.

“Las imágenes de Warhol no son en absoluto banales porque constituyan el reflejo de un mundo banal - como bien apunta Baudrillard - sino porque resultan de la ausencia en el sujeto de toda pretensión de interpretarlo: resultan de la elevación de la imagen a la figuración pura, sin la menor transfiguración.” (Jean Baudrillard: 2007)

Esta afirmación sienta las bases de una gran parte de la producción artística iniciada en la década de 1960, que estará dominada por obras de carácter conceptual en las que el objeto cobra una mayor importancia frente a la interpretación que el artista busca del espectador. El objeto es elevado por encima de su significado, recuperando y actualizando en gran medida la senda iniciada en la década de 1920 por Marcel Duchamp con sus ready mades. El movimiento minimalista con autores como Richard Serra o Carl Andre reivindica estas tesis, iniciando una producción de objetos carentes de significado cuyos autores buscan la creación de obras de arte intentando minimizar al máximo posible su propia huella. Sus obras, en gran medida escultóricas, están basadas en un constante juego de pesos y tensiones que juega con la interacción entre los objetos y el lugar en el que están emplazados. Robert Morris apunta:

“Las cosas están en un espacio junto a uno mismo y no tanto uno está en un espacio rodeado de cosas. La mejor obra nueva saca las relaciones de la propia obra y las convierte en una relación entre el espacio, la luz y el campo de visión del espectador”. (Robert Morris: 2001)

En el terreno de la imagen fotográfica veremos el reflejo de estas reivindicaciones en el trabajo de Bernd y Hilla Becher. Ambos artistas desarrollan desde principios de la década de 1960 una obra fotográfica, posteriormente reivindicada por artistas próximos al minimalismo como Andre, basada en la asunción de una supuesta objetividad cuya raíz se puede encontrar en los métodos fotográficos propios de la ciencia. A través de esta retórica los Becher crean numerosas series de fotografías de estructuras industriales tomadas todas ellas desde una matemática frontalidad, a las que ellos llaman *Anonyme Skulpturen* (esculturas anónimas), expuestas luego en forma de cuadrícula. Estas series pueden ser entendidas de manera individual y sobre todo, en conjunto como una muestra de aquellas arquitecturas industriales condenadas a la desaparición que, con cierta nostalgia, transportan al espectador al período de entreguerras, momento de verdadero auge industrial en Alemania.

“La serie - en palabras de Dominique Baqué - funciona como una anatomía comparada; la imagen es el documento y la fotografía es el registro.” (D.Baqué: 1989)

El sustrato de la obra de los Becher se encuentra en dos fotógrafos de este período adscritos a la llamada *Neue Sachlichkeit* o Nueva Objetividad: August Sander y Albert Renger-Patzsch. De ellos extraen la forma de representar, fría y objetiva en la que la cámara capta los objetos situados frente ella tal y como son, buscando una veracidad absoluta con respecto a aquello que quieren representar. La totalidad de sus imágenes están tomadas con cámara de placas de gran formato, lo que les hace disponer de una mayor amplitud focal al mismo tiempo que les hace no necesitar las angulaciones de cámara. Un rasgo característico de sus imágenes es que una gran parte de ellas está tomada desde un punto elevado. Esto se debe a la voluntad de, como he nombrado anteriormente, no necesitar angular la cámara, evitando así la perspectiva y la deformación causada por la lente, y logrando una mayor neutralidad. A propósito de la composición de sus imágenes Hilla Becher dice lo siguiente:

“Estos objetos están fijados al suelo, son parte del paisaje, puedes incluso decir que tienen raíces. Otros objetos, como una taza o una máquina de coser no tienen raíces pero un depósito de agua está conectado al suelo, no es un objeto móvil a pesar de ser un objeto que está emplazado sólo por un período de tiempo determinado. Este objeto está unido a cierto mecanismo y al paisaje, a la gente que trabaja en él y a una red social. Tienes que aislar el objeto porque si no muestras caos y confusión pero, al mismo tiempo, tienes que mostrar una parte de su entorno, para mostrar que no es un objeto que se pueda mover como una taza de té.” (Hilla Becher: 1989)

El resultado de estas imágenes es una obra conceptual de gran pureza y precisión técnica, que no busca transmitir un sentimiento concreto ni evocar una historia oculta (si bien sí que hacen cierta concesión a la nostalgia), sino más bien servir de documento y registro de aquellas estructuras de inminente desaparición que poblaban gran parte del mundo occidental. Cabe destacar que con los Becher “el instante decisivo” del que hablaba Cartier-Bresson pasa a ser relegado únicamente al fotoperiodismo y a la fotografía documental, perdiendo su consideración en la fotografía artística. La función del fotógrafo puede no ser la de parar el tiempo y extraer de él un instante. Ahora el método de creación fotográfica se acerca más que nunca a la retórica de las bellas artes, buscando un fin concreto más que esperándolo agazapado.

Los Becher sentaron las bases de la posterior fotografía conceptual que se haría fuerte desde la década de 1970. Su labor como docentes en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf sirvió para legar su, por entonces pionero, método de seriación fotográfica, a una larga lista de alumnos que entre el final de la década y el principio de la siguiente se convirtieron en aclamados creadores. Entre sus alumnos destacan figuras como Cándida Höffer, Andreas Gursky o Thomas Ruff, en el que profundizaremos más adelante.

La aparente objetividad con la que los Becher realizan su trabajo queda eliminada si se pasa a través del filtro de la modernidad. Su obra no es más que una serie de simulacros de una realidad condenada al olvido realizados a través de una perspectiva inicialmente considerada como neutra y objetiva, como afirma Hilla Becher:

“No podemos permitirnos juzgar lo que es bueno y lo que no lo es. Hay un tipo de juicio moral que hay que dejar de lado [...] Hay que respetar el objeto tal como es, tal como aparece [...] Hay que esforzarse por mantener una especie de neutralidad”. (Hilla Becher 1989)

Pero posteriormente esta misma se convertirá en sinónimo de un estilo, que se atribuye desde entonces a sus autores. Cuando la ya nombrada objetividad se convierte en tendencia pierde su consideración de objetividad para pasar a convertirse en una forma de crear, en un estilo, que dista mucho de ser extraponible y carente de personalidad. Es inevitable emitir, aunque sea de manera muy sutil, un juicio de valor a cerca de lo que se está fotografiando, porque la decisión misma de elegir un emplazamiento y no otro denota una opinión.

A finales de los años 70 se acrecenta el debate entre realidad y ficción en la imagen fotográfica. La fotografía entra dentro de las galerías y legitima su posición dentro de las bellas artes, lugar que se había ganado a lo largo de dicha década. Autores como Nan Goldin o Larry Clark llevan el realismo hasta la visceralidad más absoluta, retratando sin contemplaciones a la juventud menos afortunada de las grandes ciudades norteamericanas. Por su parte, en Europa, los herederos intelectuales de los Becher, entre los que se encuentra Andreas Gursky, comienzan a realizar sus primeras experimentaciones con el concepto de realidad en la imagen. Teóricos como Jean Baudrillard, al que ya he nombrado anteriormente, realizan una crítica de las artes desde una perspectiva que parte de las tesis de Walter Benjamin teniendo en cuenta la pérdida del aura así como la dificultad para marcar los límites entre veracidad y falsedad en una era marcada por la reproducción mecánica y por la ruptura de los cánones en el seno de las bellas artes.

Para Baudrillard las sociedades avanzadas tienen como condición que cualquier hecho producido en su seno acaba degradándose irremediablemente y pasa a ser espectáculo - concepto defendido por Debord - u objeto de consumo, al margen de que sea verdad o mentira. El constante e incansable flujo de información y la forma en que se interpreta dicha información constituyen, lo que él denomina, meros "simulacros" de la realidad. Pero Baudrillard no considera negativamente dichos simulacros. Lo que de verdad considera de manera negativa es la no asunción de los mismos.

En la década de **1980** se produce la verdadera integración de la fotografía en el contexto de las bellas artes. Artistas de diversas disciplinas introducen la fotografía como una técnica más en el corpus de sus obras y la usan sin tener en cuenta las viejas consideraciones de objetividad con lo representado y honestidad con el medio dejando este debate a los profesionales de la fotografía al margen del mundo del arte.

Este hecho va de la mano de una serie de avances técnicos encabezados por la aparición de la fotografía digital, que entre finales de esta década y comienzos de la siguiente revolucionará, cambiando por completo, el modo en que funciona la imagen fotográfica, debilitando de forma profunda la línea que separa la realidad de la ficción. Este aspecto se tratará más adelante.

La expresión artística de esta década está caracterizada por una fuerte tensión entre la voluntad del artista y el mercado, como muy bien señala Virginia Tovar:

"El caso paradigmático a partir del cual se ha ido conformando el gusto europeo de los 80 -el americano, naturalmente- planteaba además a la crítica un primer y grave problema de denominación: ¿eran artistas o fotógrafos? Ante la foto de una performance o una instalación podemos preguntarnos cómo funciona. ¿Es el testigo de la destrucción? ¿El testimonio de la permanencia? ¿O se trata de una foto, sin más, sin otro papel que el de foto misma? Los artistas americanos de los 80 usaban la fotografía con las mismas implicaciones pero la convertían en producto vendible, en obra de arte física y de ahí surgía el malentendido. La foto de las obras del transcurso de los 70 -performances, happenings, acciones, etc.- tiene el papel de testigo del cambio, no está pensada como obra de arte. Los artistas americanos de los 80 hacen fotografías del transcurso con implicaciones de obra de arte, vendible además, y que luego desarrollan los europeos".

A nivel conceptual asistimos a una fuerte reivindicación de género desde una perspectiva feminista y homosexual en las artes, especialmente en la fotografía, algo que venía haciéndose desde finales de la anterior década. El cuerpo, la identidad, el auto-análisis, la conciencia, la auto-representación o la denuncia de estereotipos son algunos de los temas explorados con mayor profundidad a través de la imagen fotográfica que se erige como el medio por antonomasia a través del que reafirmar dicha conciencia. Artistas como Sophie Calle, en la cual profundizaremos en el siguiente apartado, inician su recorrido.

El estudio del espacio y su transformación, iniciado por autores como los Becher anteriormente, se consolida como uno de los temas de la década. Sus alumnos, entre los que encontramos a Andreas Gursky o a Candida Höffer comienzan a desarrollar su obra en esta década generando un intenso debate en torno a las huellas que el ser humano deja tras de sí, ya sea en forma de espacio construido o de transformación del medio rural.

Hacia el final de la década el valor referencial de la imagen fotográfica está más cuestionado que nunca. El afianzamiento de su posición en el mundo de las bellas artes no ha hecho más que aumentar su cuestionamiento.

En **1987** Thomas Knoll desarrolla una versión primigenia de un programa de ordenador que estaba llamado a revolucionar la forma en que entendemos la fotografía. En 1988 Adobe le compra la idea y a principios de **1990** lanza al mercado el programa completo y operativo: Adobe Photoshop. La década siguiente está marcada sensiblemente por las capacidades expresivas que añade el uso de dicha herramienta.

III. La década de 1990: contextualización y presentación de diversos modelos

En este apartado se realizará una descripción detallada de las obras de una serie de fotógrafos seleccionados que o bien comienzan su carrera o bien alcanzan la plena madurez artística en la década de 1990. Los artistas que serán tratados tienen en común que su obra se mantiene, en gran medida, en la delgada franja que separa la verdad de la mentira. El análisis viene precedido por una introducción en la cual nos acercaremos al contexto y la situación en los que se encuentra la imagen fotográfica desde comienzos de la década citada, haciendo hincapié en aquello que repercute de forma directa en los conceptos de realidad y ficción.

3.1 Contexto

El tránsito entre la década de **1980** y la de **1990** se ve caracterizado por el afianzamiento de las propuestas estéticas desarrolladas en la primera así como por una explosión de la burbuja del mercado del arte, que venía haciéndose más grande e insostenible desde los últimos diez años. En este contexto se produce una devaluación flagrante del binomio fotografía - verdad, como muy bien señala Joan Fontcuberta:

“El arte contemporáneo ahonda en esta idea de falsificación como estrategia intelectual. Detrás del juego y la provocación se esconde una sátira sobre el rol que la fotografía debe asumir hoy. ¿Es todavía una tecnología al servicio de la verdad, un soporte de evidencias? Hoy ya nada es evidente; por el contrario, navegamos a través de la nebulosa de la ambigüedad, de espacios virtuales que sustituyen la experiencia. En el contexto de la cultura de los media, los conceptos de verdad y falsedad han perdido cualquier validez. Todo es verdadero y falso a la vez. Lo cual impone un nuevo protocolo de relación con la imagen y los sistemas de transmisión de conocimiento, que tiende tanto a reposicionar las funciones sociales de las tecnologías productoras de imágenes como a redefinir la noción de lo real”. (Joan Fontcuberta: 2011)

Para situar esta afirmación conviene asociar el estado de la imagen fotográfica con el contexto socio-tecnológico de la década de 1990. A continuación se proponen tres hechos clave para entender la evolución que sufre, de su combinación, a lo largo de la década la consideración de verdad y mentira asociada a la fotografía.

Por una parte la transmisión televisiva en directo de la guerra del Golfo, en 1991, permite ver como nunca antes se había hecho la crudeza de la guerra sin salir de casa. Cantidades ingentes de imágenes son transmitidas a través del televisor en todo el mundo, sin importar la veracidad de las mismas. Pocos meses después del cese del conflicto se publican artículos que demuestran la falsedad de muchas de las imágenes retransmitidas, algunas de las cuales no pertenecían ni al conflicto.

“En la guerra del Golfo - afirma Fontcuberta - casi todas las cadenas de televisión ofrecieron las imágenes de un ave, un cormorán, con el plumaje cubierto de petróleo. Saddam Hussein había ordenado incendiar los pozos petrolíferos de Kuwait y esa imagen simbolizaba el desastre más que ninguna otra. Pero resultó que aquel cormorán había sido filmado con ocasión de la catástrofe ecológica provocada por el barco Exxon Valdez en las costas de Alaska y no tenían ninguna relación con el conflicto de Oriente Medio”. (Joan Fontcuberta: 2011)

Este hecho repercute de forma directa en la fiabilidad de la imagen difundida a través los medios de masas, cuyo nivel de confianza aun se mantenía relativamente intacto. La ima-

gen fotográfica ya no es garantía de veracidad en ningún caso, y se deja de asociar verdad material (que la cámara sea capaz de captar aquello que tiene delante) con verdad moral (que aquello que tenga delante la cámara sea lo que dicen que es). Esto será explotado en el mundo del arte por diversos artistas plásticos, como el mismo Fontcuberta, que usarán lo aprendido tras este caso para desarrollar líneas de creación críticas con la honestidad del medio fotográfico.

Otro factor esencial para comprender la realidad de la imagen fotográfica en la década es la consolidación de la fotografía digital y la aparición de la edición digital por ordenador, la mayor revolución en el campo de la fotografía desde la creación de la película de 35 mm. La fotografía digital cambia por completo las reglas del juego, no sólo abaratando costes y facilitando la edición, si no también a un nivel ontológico pues lo que antes era una impresión sobre papel, algo físico, ahora deviene en una sucesión de números que conforman un archivo intangible y, por tanto, ajeno en parte a la realidad de los objetos. La eclosión de la imagen digital se ve fuertemente apoyada por la aparición del primer programa informático de edición, completando ya la unión cámara ordenador. El medio digital termina de asestar el golpe de gracia a la creencia de que la fotografía es garantía de verdad. Lo que se ve en la imagen no tiene por qué, necesariamente, estar o haber estado presente en el mismo plano de la realidad. El retoque digital aumenta hasta casi el infinito las posibilidades expresivas de la imagen fotográfica en las artes y acerca al usuario no profesional al mundo del trucaje fotográfico, algo existente en el pasado pero reservado para los profesionales.

Andreas Gursky es uno de los primeros fotógrafos que aprovechan el potencial de la imagen digital trucada casi indetectablemente. Gursky hace uso de la edición digital para construir una realidad en ocasiones más “real” que la propia, buscando una pureza difícilmente encontrable.

El último factor necesario para comprender la realidad y el contexto que vive la fotografía a partir de los años 90 es la aparición de internet, más concretamente, de la World Wide Web. La última revolución en el modo en que el ser humano comparte, intercambia o consume imágenes fue creada entre principios de 1989 y finales de 1990 por el belga Robert Cailliau y presentada de forma pública por el CERN el 30 de abril de 1993. Con la World Wide Web el número de referentes fotográficos que una persona puede asimilar a lo largo de su vida se multiplica de forma exponencial, alcanzando cotas nunca vistas lo que trae consigo una mayor desconfianza en los mismos. Este hecho repercute directamente en la producción fotográfica desde esta década, que en un período inferior a 3 años ha evolucionado en mayor medida que en los 40 anteriores. Unida a la aparición de la fotografía digital, la World Wide Web permite un intercambio masivo de imágenes, que culminará con la aparición de las primeras redes sociales a principios de la década siguiente así como. Este hecho fomenta la aparición de nuevos creadores cada día, en todo el mundo, así como una redefinición del mercado del arte, que en la década anterior había estado marcado por la inflación y la especulación.

Estos tres aspectos, unidos a un abaratamiento del coste de los equipos fotográficos de gama media-alta como consecuencia del declive de la fotografía analógica así como la popularización del mundo de la moda y sus referentes estéticos, permiten comprender la mediatización que sufre la imagen fotográfica en la década de 1990.

3.2 Presentación de los modelos

En este subapartado se realizará un análisis de la obra de diversos fotógrafos pertenecientes a diversas escuelas y estilísticamente variados, tanto europeos como norteamericanos. Esta agrupación, por tanto, responde a un fin meramente práctico, sin que se pretenda in-

cluír a este conjunto de artistas dentro de un grupo determinado.

El conjunto de fotógrafos a tratar tiene en común varios aspectos clave: por una parte, la gran mayoría de ellos comienza a desarrollar su trabajo o vive su punto álgido en la década de 1990 y continúa actualmente en activo. Por otra parte su manera de abordar la fotografía es en ocasiones equívoca puesto que si bien estéticamente parecen crear obras cercanas a las estéticas minimalista, documental o social un análisis en profundidad revelará que las mismas no son más que ficciones orquestadas por los mismos autores, lo que les hace transitar una fina línea imaginaria que divide la realidad de la ficción. Otro aspecto a tener en cuenta es que dichas ficciones se construyen haciendo uso de elementos extraídos de la realidad, por lo que existe una honestidad a medias que hace que sus obras, a pesar de estar motivadas por factores diversos y de perseguir diferentes fines, sean todas muy ricas en matices.

3.2.1 _ philip lorca di corcia

“Realidad es un término muy subjetivo. Junto a su inherente relatividad está la constante manipulación de “lo real” por los medios o por fuerzas de las cuales ni siquiera somos conscientes. [...] En última instancia, una fotografía nunca puede ser real; se la considera como tal por las asunciones tácitas que hemos puesto en cuestión durante los últimos veinte años y eso es lo que intento reflejar en mi trabajo.”

Philip Lorca diCorcia se mueve entre los campos de la fotografía documental, el retrato clásico y la fotografía de moda. Su producción fotográfica se caracteriza por contener una fuerte carga psicológica y emocional que proviene de una combinación entre el contexto social del retratado y las instrucciones que el artista le proporciona para obtener de él aquello que desea. Lorca diCorcia aborda la fotografía callejera (la llamada *streetphotography*) desde un punto de vista influido por las cualidades estéticas del retrato clásico de origen barroco y por un manifiesto sentido humanista que se refleja en su voluntad de captar al individuo en su medio. Su uso del flash y de la cámara de placas de gran formato le convierten en un *rara avis* dentro del género, dotando a sus modelos de un protagonismo nunca antes visto en el mismo.

Se puede dividir, a grandes rasgos, la obra de Lorca diCorcia en dos grandes bloques diferenciados: el primero de ellos comprende sus trabajos realizados entre el final de la década de 1970 y el final de la década de 1990. A lo largo de esta etapa el artista retrata, en primer lugar, a su familia de forma premeditada, componiendo los encuadres y dirigiendo sus poses de forma metódica, una forma de trabajo que después llevará a la calle, donde continuará, en segundo lugar, con un estilo de profundo sesgo escenográfico que combinará realidad y ficción.

El segundo de los bloques comprende su producción más tardía, la que va desde finales de la década de 1990 a la actualidad, en la que, aun manteniendo su característica predilección por la iluminación periférica y expresionista, se enfrenta a los retratados de una manera mucho menos invasiva e ingerente, buscando la espontaneidad, no produciéndola, y por tanto, perdiendo parte de su sesgo ficcional y escenificado.

En este apartado se prestará especial atención a su primera etapa, pues es la que transita en mayor medida las lindes entre realidad y ficción, si bien se comentarán adicionalmente, diversos aspectos de su trabajo más reciente.

Una de las primeras muestras de la tensión existente entre lo espontáneo y lo escenificado en la obra de Lorca diCorcia es su serie *Family and friends*, que comienza a principios de la década de 1980 y prolonga hasta finales de 1999. En esta serie el artista retrata a su familia y a sus amigos más cercanos en poses aparentemente espontáneas en lo que parecen ser instantáneas tomadas, en la mayor parte de los casos, sin que el retratado reaccione de manera premeditada frente a la cámara que lo retrata. Pero estas poses, tras ser observadas con detenimiento, revelan una frialdad excesiva tratándose de instantáneas tomadas oportunamente así como un uso de luz de la que no cuesta demasiado constatar su artificialidad. Tomamos como ejemplo las fotografías *Alice* (1988) y *Auden* (1988), a propósito de las cuales Noriko Fuku comenta:

“Estas mujeres actúan para nosotros, su público; sin embargo, lo perfecto de su actuación y lo banal del emplazamiento nos hacen creer que se trata de un acontecimiento de la vida real. Ninguna de las dos mira directamente a cámara y así restan énfasis a la existencia del fotógrafo. De esta manera, el público se siente directamente atraído hacia estas breves obras dramáticas con carga psicológica. Se nos permite hacer con ellas lo que queramos.” (Noriko Fuku: 1997)

Este hecho revela el verdadero carácter ficcional de esta obra primeriza: la posición y los actos de los retratados responden a un cuidadoso y meditado plan fraguado por el artista. La escenificación de estos hechos cotidianos exige al espectador la búsqueda de un porqué. Es ese mismo carácter ficcional el que nos hace preguntarnos cómo ha llegado el retratado al lugar dónde está o con qué motivo hace lo que está haciendo, preguntas que se quedan sin respuesta en ausencia de un argumento. Se produce entonces una tensión entre la aparente banalidad de lo escenificado y la forma directa y severa con la que captura dicho instante.

Esta serie supone una revisión de la cotidianeidad como fuente de inspiración artística pasándola por el filtro de lo cinematográfico, que aporta ese aire artificial tan característico de la primera etapa del artista.

El siguiente gran hito en la obra de Lorca diCorcia es la serie *Hustlers* (1990-1992). El artista retrata en esta serie a distintos jóvenes dedicados a la prostitución masculina en las calles de Hollywood, cerca del Bulevar Santa Mónica, una zona conocida como “Boystown”. El detonante para la realización de esta obra es la adjudicación que el National Endowment for the Arts hace al artista de una beca de 45.000 dólares en 1989. De 1990 a 1992 Lorca diCorcia recorre en su automóvil las calles de esta zona buscando jóvenes que ejercieran la prostitución para realizar las fotografías. Instala, con la ayuda de un asistente y en condiciones muy precarias, un estudio en una habitación de un motel cercano, dónde parte de las imágenes serán tomadas. Otra parte de estas imágenes se captura en la misma calle. La estética lograda en *Hustlers* representa quizás la cumbre, en lo que a estilo se refiere, de la primera etapa del artista. Los retratados, al ser iluminados por fuentes de luz artificial, se asemejan a personajes bíblicos y mitológicos de la antigüedad. Lorca diCorcia compone situaciones lumínicas combinando dicha luz artificial con la luz natural que encuentra para construir así una serie de retratos que trascienden la mera función documental para insertarse en un terreno cercano a lo pictórico. El fotógrafo presenta las fotografías con, a modo de título, el nombre del retratado, su edad, lugar de origen y el precio que cobra por sus servicios (que Lorca diCorcia paga para poder realizar la fotografía), buscando así una objetividad con su condición y entorno.

El resultado es un vasto conjunto de imágenes en las que se aprecia una estética propia de Hollywood, con una fuerte puesta en escena y un uso muy cinematográfico de la iluminación externa. Lorca diCorcia discurre entre los límites de la objetividad y la subjetividad para crear uno de los conjuntos de imágenes más aclamados de su carrera. Un dato paradójico es que, durante el tránsito entre sus dos etapas artísticas el artista repudió esta serie y la utilizó en innumerables ocasiones como ejemplo de inexperiencia y barroquismo, como apunta en esta entrevista realizada en el año 2003:

“ Viendo con perspectiva, sucede que me siento arrepentido: como cuando hice las fotos de chaperos, tomé una decisión claramente deliberada de hacerlo de forma muy teatral, porque tenía lugar en Hollywood. Me topé con otro problema, cuyos parámetros no obstante había establecido. Tenía una calle en la que trabajar, normalmente una habitación de hotel, y dentro de estos parámetros había un montón de variaciones. [...] Fotografié a noventa personas para ese proyecto y el máximo que mostré jamás en una exposición fueron veinte. Y cuando vuelvo a examinar ese proyecto veo los errores que cometí. Son simples errores de la experiencia. Ahora empleo esa experiencia para realizar encargos comerciales. Porque, en cierto modo, el anuncio es el modelo en el que se basaron aquellas fotografías.” (Philip Lorca diCorcia: 2003)

Esta clase de juicios de valor hacia su obra pasada es una constante en el autor, que renuncia a principios del nuevo siglo a parte de la puesta en escena característica de su primera etapa, precisamente uno de los motivos más icónicos de su producción artística hasta el día de hoy.

El cambio de siglo supone un viraje en la forma en la que Lorca diCorcia se enfrenta a la práctica fotográfica. Un viraje, si bien, no tan acusado en la misma práctica como transmite en sus escritos. En las dos últimas décadas el fotógrafo comienza una serie de proyectos caracterizados por una búsqueda del instante decisivo, de la imagen no orquestada, manteniendo eso sí su característico uso de la iluminación periférica, pero adaptándolo a su nuevo propósito. Las series que elabora pierden su personal carácter ficcional de la etapa anterior al pretender captar la imagen de forma espontánea, sin que el retratado tenga constancia de serlo.

La serie *Heads* (1999 - 2001) es el primer ejemplo de esta transformación. Está compuesta por diecisiete retratos tomados en Times Square en Nueva York en plena hora punta. Una visión superficial puede hacer caer al espectador en el error de considerarlas fruto de una ficción planificada, afirmación que un conocimiento del contexto de las mismas se encarga de refutar. El método seguido para capturar estas imágenes es sencillo: el fotógrafo instala una flash de gran potencia, sujeto a una estructura elevada que bien puede ser un edificio, y lo conecta a la cámara a través de un radiotransmisor que permite su disparo a distancia. Tras esto él, escondido como si de un francotirador se tratara, realiza una serie de fotografías, haciendo uso de un zoom de largo alcance, de los transeúntes que pasan por debajo del flash. Al estar captadas a plena luz del día, el disparo del flash se hace prácticamente imperceptible a ojos del retratado, que en ocasiones no llega a saber nunca que se le ha hecho una fotografía. Las imágenes de esta serie muestran planos muy cercanos de individuos escogidos al azar, iluminados de forma que parecen trascender el lugar en el que se encuentran, quedando irremediabilmente congelados en ese lugar y en ese momento. A propósito de la realización de las fotografías, Lorca diCorcia afirma lo siguiente:

“Esas fotos dependían en gran medida de incidentes muy tangenciales de los que no soy si quiera consciente. Normalmente tengo que concentrarme en una sola persona o en un área central, y con suerte aguardo a que otras cosas vayan encajando, incluso fuera de mi campo visual; existe una cierta energía que se manifiesta en la calle, y uno se da cuenta de cuándo hay mucha, y eso juega a tu favor. Si no, con esta técnica en particular, la gente se te queda mirando fijamente. A

una persona o una pareja que ven a un hombre con luces y cámaras se les pondrá esa expresión de mirar insistentemente... Sin embargo, cuando las cosas se ponen caóticas nadie se fija en ti. Para mí era casi obligado llegar a eso. Así que definía los lugares en los que podía trabajar y que me ayudaban a proyectar mi trabajo en una u otra dirección." (Philip Lorca diCorcia: 2003)

El artista reflexiona sobre la vida cotidiana, omnipresente fuente de inspiración a lo largo de su carrera, sobre los instantes anodinos que resultan por otra parte irrepetibles, y realiza un estudio práctico de la capacidad del medio fotográfico para captar la aparente realidad y preservarla en el tiempo.

Lorca diCorcia juega con la creencia unánime que considera que su obra se sitúa a caballo entre la realidad objetiva y la ficción orquestada para hacer justo lo contrario: captar imágenes completamente espontáneas de personas que no saben que están siendo fotografiadas pero que, por el peculiar efecto del flash, se asemejan a fotogramas de una película, falsas realidades planificadas.

El artista construye aquí una ficción basada en la asunción de diversos cánones estéticos basados en los medios de comunicación y el cine, en los que la manipulación viene implícita, de forma inevitable, en el uso dramático de la iluminación que aísla al retratado de su entorno.

Las fotografías son presentadas en el orden en el que han sido tomadas, teniendo como título *Head* y el número que la identifica. De esta manera el artista busca suprimir su ingerencia al máximo, prestandose sus imágenes, como en anteriores series, a una interpretación variada por parte del espectador, que a falta de mayor información que permita contextualizar las fotografías que se le muestran las introduce dentro de un contexto ficticio.

Lorca diCorcia, al igual que otros artistas como Jeff Wall, explota el potencial que el medio fotográfico posee para construir realidades alternativas y modificar las existentes haciendo uso de elementos cotidianos para el observador. La capacidad con la que cuenta la imagen fotográfica de congelar el tiempo y extraer de él un instante concreto es empleada por Lorca diCorcia de manera intencionada para generar dudas sin respuesta en el espectador. No tenemos nunca el antes ni el después de los momentos que vemos plasmados en sus imágenes, la única opción que nos queda, tal y como he apuntado antes, es la de hacer uso de nuestra imaginación para tratar de dilucidar el motivo que se esconde detrás de los actos, actos que, por otra parte resultan de la fusión de la cotidianeidad más absoluta con el aura mágica del mundo cinematográfico.

3.2.2 _ thomas ruff

"La fotografía es siempre manipuladora y siempre lo ha sido. En este sentido el realismo de la fotografía, que finge decir la verdad, ya es manipulación, siendo mi intromisión menos manipulativa pues simplemente la hace evidente."

La producción del artista alemán Thomas Ruff se basa en una exploración de los límites formales del medio fotográfico así como en una constante experimentación con la relación que se establece entre artista y espectador.

Ruff cuestiona constantemente la veracidad de la imagen fotográfica haciendo uso de diversas estrategias. Podríamos decir que la primera en ser usada, ateniéndonos al factor cronológico, es la impresión de gran tamaño. En 1986 comienza a experimentar con un papel de gran formato (210 x 165 cm) en el cual reimprime alguno de sus retratos pertenecientes a la serie *Porträts* (1984-1986, continuada de 1998 - 2001), originalmente imprimidos en papel fotográfico de 24 x 18 cm. Al ampliar el tamaño de las imágenes Ruff establece un nuevo nexo con el espectador que, a diferencia de con las anteriores impresiones, se ve supeditado a la fotografía. Ruff da cuenta de este cambio de parecer a través de una anécdota:

“Tuve una exposición en Düsseldorf y, el día de la inauguración, los amigos decían frente al retrato de una mujer: “¡Ah, esa es Petra!”. Y yo les iba diciendo: “No, no es Petra, es una fotografía de Petra. Petra está allí, hablando con Axel”. Y es que la gente tanto entonces como ahora confunde la fotografía con la realidad. [...] Entonces comencé a usar grandes formatos, posibles gracias a técnicas de ampliación contemporáneas diferentes de las habituales. Fue muy interesante, porque enfrentados a esos grandes retratos la gente ya no decía “Esa es Petra”, sino “Esta es una gran fotografía de Petra”. Debido al tamaño se daban cuenta de que aquello no era una persona, sino una gran fotografía. Esto supuso prácticamente una liberación, y es una técnica que he utilizado en casi todas las series que vinieron después”. (Thomas Ruff: 2013)

La serie *Häuser* (1987 - 1991) es la primera de la obra del artista en contener fotografías retocadas por ordenador. Este conjunto de imágenes de edificios de las afueras de Düsseldorf, tomadas con cámara de placas de gran formato, es la continuación material de las primeras inquietudes de Ruff por el medio arquitectónico, que datan del comienzo de su época de estudiante. Esta serie está compuesta por 29 imágenes de las cuales dos están retocadas, HÄU 01 y HÄU 08. Al enfrentarse a sendas imágenes el artista vio como las fotografías no captaban exactamente lo que él tenía en mente, por lo que procedió a eliminar, en el caso de HÄU 01, una ventana cerrada, un árbol y una señal de tráfico bajo su conocida máxima moral: “Retoca todo lo que sea necesario pero tan poco como sea posible”.

Ruff dejó claro tras esta serie que su principal objetivo es transmitir lo que tiene en mente, no ceñirse a determinadas normas propias de la fotografía que apelan a la honestidad con el medio, por lo que el retoque se convertirá en una constante en su obra, siempre de forma sutil y reducida.

Otro ejemplo en el que el retoque juega un papel fundamental en la obra es la serie *Blaue Augen* (1991). Esta serie es una respuesta irónica a una acusación proveniente de una publicación de arte francesa, que afirma que la serie *Porträts* de Ruff posee conexiones estéticas con el Realismo Socialista y con el Fascismo. En respuesta a esto el artista selecciona 12 imágenes de la serie y les sustituye digitalmente los iris de los ojos por otros azules de otro modelo, a los que intensifica el color.

Otra estrategia empleada por Ruff es la apropiación de imágenes ajenas, siguiendo la tradición de las vanguardias históricas. El artista en ocasiones prioriza el desarrollo de un concepto determinado a la autoría del sustrato material del mismo. En diversas series Ruff parte de fotografías no capturadas por él, que posteriormente retoca y adapta a su objetivo.

El primer ejemplo de apropiación en la obra de Ruff lo encontramos en la serie titulada *Sterne* (1989 - 1992). Este conjunto de imágenes, que el autor elaboró a lo largo de más de dos años está formado por más de seiscientos negativos que compró al archivo del European Southern Observatory, perteneciente a la ESA. Ruff, gran amante de la astronomía, parte de estas imágenes del cielo estrellado para crear composiciones abstractas, manipulando aspectos como el contraste o la luminancia. Esta serie constituye un elemento de unión entre un conjunto de imágenes obtenidas para cumplir una función científica, sin tener

ningún fin ni criterio estético en el momento de su ejecución y un trabajo posterior situado en la órbita de las artes plásticas. En palabras del mismo Ruff:

“En 1989 la fotografía artística me pareció un tanto aburrida. Pensé que la fotografía científica, médica o de otro tipo podría ser más interesante que la mía. Además, en aquel entonces, quería hacer una imagen más o menos abstracta y eso fue lo que encontré en la fotografía científica de estrellas.” (Thomas Ruff: 2003)

Esta serie supone, como se ha citado anteriormente, el inicio de una técnica recurrente en la producción del autor que consiste en la apropiación de imágenes realizadas por terceros para, jugando con la veracidad de las mismas, elaborar un discurso completamente nuevo adaptado a su voluntad, perdiendo de vista todo aquello que en un inicio representaban.

La serie *Zeitungsfotos* (1990 - 1991) es una de las muestras de apropiación de imágenes ajenas más icónicas en la obra de Ruff. Esta obra es el resultado de más de diez años de colección de recortes de periódicos en lengua alemana (más de 2500 imágenes). El artista, al ver dichas imágenes desposeídas del titular o el pie de foto que las acompañaba, se cuestiona el valor referencial de la imagen pura desprovista de explicación que para él, con el paso del tiempo, pierde si no toda una buena parte de su capacidad de decir la verdad. Tras esto decide hacer una selección parcial de 400 imágenes que después vuelve a imprimir en color en lugar de en escala de grises. Ruff realiza de esta manera un estudio de la fotografía de prensa, descontextualizándola y presentándola en un lugar y de una forma que no le pertenecen.

La serie *Nächte* (1992 -1996) constituye un reto en la percepción de la imagen fotográfica así como un claro ejemplo de como aspectos tales como la calidad de la impresión, el color o la textura de la imagen influyen directamente en la forma en la que el espectador asume o no la realidad de aquello que está viendo, independientemente de la voluntad del artista. Esta serie está compuesta por más de 60 imágenes de los suburbios de Düsseldorf captada de noche con un visor nocturno. La idea viene por la fascinación que Ruff siente por las imágenes de la Guerra del Golfo que muestran la guerra de noche en directo a través del televisor. Tras ver por primera vez estas imágenes el artista decide comprar un pequeño visor nocturno y adaptarlo a una cámara de 35 mm. Este visor se basa en la intensificación de la luz, por lo que las regiones más iluminadas de las fotografías se ven con un fuerte destello verde, lo cual impide ver que se oculta en el interior de las viviendas.

Retomando el tema de la manipulación fotográfica nos encontramos con la serie *Andere Porträts* (1994 - 1995). En esta obra Ruff realiza una crítica a la idea común de “objetividad” de la cámara y a la aceptación de que la máquina sea capaz de reproducir una imagen “verdadera” o “real” de cada individuo. Esta serie fue llevada a cabo con un equipo fotográfico usado por la policía alemana en la década de 1970 para realizar retratos robot que el autor adquirió de segunda mano. Con este mecanismo, llamado Unidad de Montaje Minolta, el autor recurre a efectos de espejo para combinar dos retratos fotográficos en el mismo encuadre, formando una única imagen.

Ruff establece de este modo una analogía con la historia del medio fotográfico, poniendo en evidencia su veracidad, más aun cuando el sistema que usa cumplía una función de seguridad policial. Los rostros que vemos como resultado de la combinación de imágenes no existen en ningún plano de la realidad, son creación del artista.

“Los *Andere Porträts* - afirma el autor - desmienten la autenticidad de la “realidad reproducida en las fotografías.” (Thomas Ruff: 2003)

Lo paradójico está en el hecho de que al ver dichas imágenes el espectador siente y asu-

me que representan a individuos asociados a la delincuencia. Esto viene dado por la calidad de las imágenes, así como su definición y textura, factores ampliamente explotados por Ruff en gran parte de su obra. A través de esta serie, Ruff, trasciende la lógica históricamente asociada al retrato para construir un conjunto de imágenes completamente nuevo y disociado de las fotografías que las componen.

La serie *Nudes* (1999 - actualidad) representa un salto cronológico a nivel referencial en la obra de Ruff. Esta serie está compuesta por más de 100 imágenes, de las que el artista se apropia y nace como resultado de una búsqueda en internet de referentes en el campo de la fotografía de desnudos. Esta búsqueda le lleva al terreno de la pornografía.

“El género del desnudo me interesa desde hace tiempo; - explica Ruff - encontraba todos los desnudos actuales, tal y como son tratados ahora por los fotógrafos de moda, fotografiando a las guapas modelos desnudas, supuestamente interesantes, en algún bello ambiente, bastante aburridos. Esto es algo para adolescentes de 13 años que leen el “Max”. Yo tengo 41 años y cuando estoy desnudo, suelo estar en la bañera o en la cama con mi novia. Mis desnudos deberían ser por tanto un poco más adultos. Para ver como podría ser esa otra fotografía de desnudos he comenzado a investigar en internet, en el mercado de artículos e informaciones. Y ahí he encontrado cosas curiosas.” (Thomas Ruff: 2003)

Lo primero que le llama la atención es la baja resolución en la que encuentra estas imágenes (en la mayoría de ocasiones no superior a 72 ppp), lo que hace que muchas de ellas estén profundamente pixeladas.

“La definición de la pantalla es de 72 ppp, es decir, bastante pobre. Al intentar ampliar una imagen como ésta a su tamaño actual, cada píxel tiene alrededor de 2 cm. Tenía que idear algo. Empecé a mover los píxeles. Cuando se hace esto, el ordenador hace un píxel de 2 cm, 36 maravillosos píxeles más pequeños, siendo con esta técnica con la que he conseguido esta calidad en las imágenes. He elegido la falta de nitidez porque eso es horrible. Por ello han de ser corregidas”.

Tras esto Ruff aumenta considerablemente su tamaño, las distorsiona y elimina detalles que considera vacuos, todo ello a través de un programa de edición digital. El resultado de estos experimentos es un conjunto de imágenes a través de las que el autor explora la percepción que tiene la sociedad del desnudo en la era de internet así como el consumo que se hace de la pornografía desde una perspectiva crítica con los medios de comunicación y con la moral burguesa. Esta misma moral burguesa es la que, en muchas ocasiones, impide que se valore una fotografía más allá del nexo que establece con aquello que resulta familiar al que la ve. A propósito de esta consideración Ruff comenta lo siguiente:

“Muchas personas ven a través de las fotos lo que ellos pueden reconocer. No ven en absoluto que se trata de una imagen fotográfica. Este fue desde luego un malentendido en los ochenta, cuando todos decían: Genial, nos gusta mirar fotos con coches, casas y caras, entendemos todo. No comprendían todo lo que se les escapaba.” (Thomas Ruff: 2003)

A pesar de la distorsión y el pixelado Ruff, de forma intencionada, permite que se pueda vislumbrar el acto que esconde cada imagen, así como la identidad del representado. El motivo de esto reside en la búsqueda de la incomodidad del espectador, al que le resulta difícil separar la mirada voyeurística de la contemplación artística.

Continuando con la apropiación, concretamente con la apropiación de imágenes astronómicas, llegamos a uno de los últimos trabajos del autor, m.a.r.s. (2011 - 2013). En esta serie Ruff vuelve a hacer uso de imágenes tomadas por la NASA, en este caso un conjunto de imágenes captadas por una sonda en la superficie de marte. El artista parte de estas fotografías completamente cenitales y en escala de grises que después inclina para transmitir

una sensación de volumen sobre la superficie del planeta y colorea haciendo uso de una técnica digital que permite, con unas gafas adecuadas, verlas en tres dimensiones. A través de esta serie, Ruff no pretende realizar un estudio científico del planeta rojo, sino más bien apropiarse de las técnicas de la ciencia para realizar un tipo de fotografía que él no sería capaz de llevar a cabo, y llevarlas al terreno de lo artístico, creando un juego entre la abstracción y la objetividad.

Ruff, a lo largo de más de treinta años, ha desarrollado una obra caracterizada por una estética realista en la mayor parte de casos, influida por la fotografía minimalista de los Becher, heredera a su vez de la fotografía de la *Neue Sachlichkeit*, pero que va mucho más allá: se sirve de la equívoca sensación de realidad que produce la imagen fotográfica en quien la ve para construir un discurso crítico con los principios del medio, tal y como afirma:

“Todas las informaciones que recibimos, todas las imágenes que vemos son imágenes prefabricadas transmitidas en parte por máquinas, producidas por máquinas o por hombres al servicio de ciertas opiniones o ideologías”. (Thomas Ruff: 2003)

A través de este discurso Ruff cuestiona más de un siglo de historia de la fotografía y propone un método de creación acorde con el tiempo en el que vive caracterizado por una anteposición de la voluntad del artista frente a la supuesta realidad objetiva:

“ Un día me di cuenta de que las fotos no son forzosamente réplicas de la realidad si no que existía quizás una realidad retocada, una realidad diferente de la imagen. En verdad estaba más fascinado por la imagen que por lo real” (Thomas Ruff: 2002)

Thomas Ruff es un ejemplo de artista coherente con su tiempo que al mismo tiempo asume y es plenamente consciente de todo aquel bagaje situado tras de sí, el cual emplea para elaborar una obra aclamada por la crítica contemporánea que parece no encontrar aún su límite.

3.2.3 _ joan fontcuberta

“Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa.”

Para comprender el papel que juega Joan Fontcuberta en la fotografía contemporánea hay que destacar la importancia de las tres (o más) vertientes que, desde hace más de treinta años, viene cultivando casi por igual, discuriendo en ocasiones de forma paralela y en otras cruzada: la práctica de la fotografía, la disertación a cerca del medio y la docencia. Debido a este hecho resulta difícil (e inútil) tratar de establecer una diferenciación entre su trabajo como fotógrafo y su trabajo como teórico ya que ambos forman un todo sin el que el otro sería incomprensible a pesar de lo cual, en este epígrafe se analizará en mayor profundidad su vertiente artística.

La dilatada trayectoria de Joan Fontcuberta está consagrada a la teorización a cerca de los principios más básicos del medio fotográfico, los cuales cuestiona para elaborar así una producción artística que se sitúa siempre al borde del ensayo fotográfico en el que la finali-

dad estética, en ocasiones, está un escalón por debajo de la capacidad crítica y reconstructiva. En palabras del propio autor: “mi obra gira en torno a la representación de la naturaleza, la ciencia, la veracidad y la ambigüedad”.

La principal tesis defendida por el artista es la imposibilidad material de la fotografía de generar verdad, sea de la manera que sea, lo que le coloca en una posición directamente enfrentada a la de la gran mayoría de teóricos y fotógrafos clásicos.

Gran parte de las obras de Fontcuberta se caracterizan precisamente por no parecer obras de arte, si no más bien fruto de una investigación científica y razonada carente de una voluntad estética marcada en las que la fotografía ejerce un papel referencial y de prueba fehaciente de que aquello que expone es real. El autor aprovecha la consideración casi unánime (y a su juicio falsa) que desde los círculos científicos del siglo XIX se propugna, de que la imagen fotográfica, garantiza la realidad del sujeto fotografiado para orquestar una serie de engaños en forma de instalación a lo largo del planeta.

En julio de 1993 presenta en Rochester, Nueva York, una de las obras más polémicas de su carrera, *Retseh-Cor*, como parte del festival Montage, inicialmente consagrado a las artes y los new media.

Para este festival Fontcuberta prepara una instalación que coloca en el hall de un centro comercial, en la que combina diferentes aspectos de la historia del condado y de las creencias de sus antiguos pobladores con la manipulación mediática. Tal y como explica el artista:

“Para este fin inventé el siguiente hilo argumental: Los *retseh-cor* (que equivale a Rochester leído del revés) eran un pueblo instalado al sur del Gran Lago, hasta que a mediados del siglo XVII desapareció aniquilado en las guerras contra las tribus vecinas y contra los ejércitos coloniales. Los *retseh-cor*, desarrollaron un refinado nivel de civilización como lo demuestran las pinturas y petroglifos encontrados en las excavaciones de Smashed Toe Creek. De su rica mitología destaca la figura del Frishkin-Gargamel-Cor, un extraño monstruo que vagaba por las zonas pantanosas. Pero las investigaciones posteriores de un veterinario francés, el dr. Gaston Ducroquet confirmaron que efectivamente existía un animal híbrido, llamado popularmente cocatrix (o *Porcatrix Autosite* en su denominación científica), y que se correspondía con exactitud con la morfología descrita por los *retseh-cor*. Con los materiales que ilustraban esta historia, el RIPA (Rochester Institute of Prospective Anthropology) - obviamente también inventado - asumía la autoría de una exposición monográfica sobre el tema. “ (Joan Fontcuberta: 2013)

La farsa orquestada por Fontcuberta está realizada prestando atención al más mínimo detalle, presentándose no como obra de arte inscrita en el festival, sino como una muestra de divulgación arqueológica sobre un hecho aparentemente propio de la historia de la región. La exhibición incluía todo tipo de objetos supuestamente encontrados en las excavaciones en los alrededores de la ciudad: restos pictóricos, escultóricos, dibujos sobre cuero y corteza de árbol, fotografías y radiografías del cocatrix, paneles explicativos, videos y una vitrina con ejemplos de artesanía. Las fotos de los objetos encontrados no eran más que fotografías tomadas a souvenirs comprados en distintas tiendas de la región. En el interior del centro comercial, paradójicamente, se encontraba también un tótem de gran tamaño, encargado a un artista nativo para una celebración anterior, del que el artista supo apropiarse a través de un letrero en el que se indicaba: “debido a nuestra limitación con el espacio, el tótem *retseh-cor* ha sido colocado al otro extremo de la sala”, del mismo modo que hizo con una tienda de artesanía situada también en el mismo espacio a la que otro rótulo hacía referencia: “No deje de visitar la tienda del RIPA...”

El nombre del artista no aparecía en ningún lugar, siendo esto de vital importancia para proporcionar un verdadero tono documental y arqueológico a la muestra. La muestra fue completada con la distribución de unos folletos explicativos, que servían para seguir el reco-

rrido de la exposición, realizados intencionadamente siguiendo el estilo de las publicaciones de los museos de la ciudad y en los que se incluía un apartado de correos al que los visitantes podían remitir sus cartas en búsqueda de mayor información sobre el tema.

El espectador se encuentra al acceder a la exposición, por tanto, inmerso en un engaño dirigido al milímetro por el artista con el objeto de llevarle al límite de su credibilidad. Fontcuberta se aprovecha de la credibilidad racional asociada a los resultados extraídos de la investigación científica así como del valor referencial de la fotografía para llevar a cabo su propósito. El artista hace uso también de la apropiación de objetos e imágenes ajenas, como ya hicieron los dadaístas y los surrealistas antes que él, pero la saca del contexto artístico para llevarla a la ya citada ciencia. En palabras del autor:

“El trabajo aspiraba, en una palabra, a instaurar la duda razonable. Entonces el objeto de la práctica artística resultaba doble: dar una cierta visión personal del mundo, o sea, comunicar una experiencia de conocimiento, pero también alertar de las trampas en que se puede incurrir en la adquisición y transmisión de este conocimiento. Hace falta que el espectador llegue a comprender que fotografías, sonidos y textos son mensajes ambiguos el sentido final de los cuales sólo depende de la plataforma social, institucional o política en la que se encuentran insertos.” (Joan Fontcuberta: 2013)

A través de esta instalación Fontcuberta demuestra lo sencillo que resulta manipular desde las instituciones comúnmente consideradas inamovibles y propugna la imposibilidad del medio fotográfico para garantizar la verdad de aquello que representa.

En *Sputnik* (1997) Fontcuberta vuelve a poner en tela de juicio la autoridad de la ciencia y su carácter veraz. Esta obra se basa en la afirmación del autor a cerca del descubrimiento de material de diversa índole que durante décadas había permanecido oculto en diversas instituciones de la antigua URSS. La información se refiere al lanzamiento de la nave espacial Soyuz 2, el 25 de octubre de 1968, pilotada por el Coronel Ivan Istochnikov, que debía acoplarse un día después a una nave gemela, la Soyuz 3, todo esto en plena pugna política y científica con los Estados Unidos. La contrariedad aparece en el momento de realizar el acoplamiento entre las dos naves, cuando un meteorito propicia la destrucción de la nave de Istochnikov y su consiguiente desaparición. La Unión Soviética eliminó la figura del coronel de todos los documentos argumentando que la nave estaba automatizada y por lo tanto no llevaba ningún tripulante a bordo.

El ápice de realidad de *Sputnik* se basa en el vuelo conjunto de ambas naves (estando la Soyuz 2 no tripulada) y el intento de acoplamiento en órbita que resulta fallido. El artista aprovecha el secretismo imperante en la URSS para construir su obra en torno a esa nave no tripulada en la cual introduce la figura del capitán Istochnikov, nombre resultante de la traducción de su apellido al Ruso y que, paradójicamente, hace uso de su propio rostro.

Una vez trazado el camino a seguir, el artista comienza la profunda investigación característica de sus obras, creando en primer lugar una biografía ficticia del capitán que combina fragmentos recurrentes de las narraciones oficiales de las vidas de los héroes de la nación Soviética. El siguiente paso es el desarrollo de los elementos de ficción necesarios para urdir la trama es la creación una falsa institución que patrocina la publicación del hallazgo, la “Fundación Sputnik”, la cual se dice está creada con el pretexto de recuperar y proteger la memoria de este personaje. Por supuesto, y con la perfección como fin, Fontcuberta crea una página web de dicha institución a través de la cual se publican noticias y hechos relativos a la investigación y la muestra. Un dato curioso de esta fundación es que su presidente, que en la página web aparece como Igor Putin, posee el rostro del mismo Fontcuberta. La paradoja y el cruce de mentiras llegan en su forma más profunda con la publicación de un libro del descubrimiento, en el que aparece como presidenta de la fundación una tal Olga

Kodakova, en lugar de Putin, que además afirma estar relacionada con una asociación llamada AMCOS, o Asociación de Museos de Cosmonáutica, siglas que coinciden con los nombres en castellano y no en ruso.

En los documentos y la muestra aparece el nombre de un tal Michael Arena como descubridor de todo el entramado cuyo relato de dicho descubrimiento redacta Fontcuberta. En lo relativo a la muestra, el artista, como es habitual, hace uso de fotografías, réplicas de objetos alusivos a la cosmonáutica, documentos que constituyen pruebas contrastables, videos, registros sonoros e incluso, una supuesta réplica del cohete del Soyuz 2; todo esto orientado a apoyar el valor documental de la fotografía en esta proyecto, que además cuenta con gran cantidad de supuestas figuras de autoridad sobre el tema.

En lo relativo a la imagen fotográfica, elemento en torno al cual se vertebra la obra y fuente de ficción de la misma, el autor emplea, a rasgos generales, tres tipos de manipulación: la digital, la descontextualización de imágenes captadas por él mismo de objetos alusivos a la cosmonáutica en diversos museos rusos y el uso de aquellas que representan escenas reales que nada tienen que ver con esta disciplina y que se intercalan en la narración del proyecto. Por tanto el artista, en primer lugar, se sirve del fotomontaje digital para transformar y manipular las fotografías que obtiene de archivos y otras instituciones. Esta manipulación se basa en el intercambio de rostros (el suyo propio) y en la adición y eliminación de personas en diversos momentos. Fontcuberta parodia de esta manera la retórica de los regímenes totalitarios y sus métodos de eliminación de pruebas. La descontextualización, por otra parte, es empleada por el artista en el caso de aquellas que imágenes que, como se ha citado anteriormente, capta en museos o academias militares de Moscú para luego transportarlas a otro espacio, como puede ser una sala de exposiciones o un libro ficticio. Fontcuberta se sirve de la autoridad asignada a las instituciones museísticas como garantía y fuente de verdad para desarrollar, haciendo uso de cierta ironía, la característica puesta en escena de su obra. La tercera y última estrategia de manipulación que emplea en la obra es el uso de imágenes completamente ajenas al tema tratado. Es el caso de las fotografías de familias rusas de la época que Fontcuberta emplea para ilustrar determinados momentos de la cotidianidad de Istochnikov. A través de esta última estrategia el autor cuestiona aun más si cabe la verdad que emana de la imagen fotográfica, poniendo en su punto de mira a aquel que la capta más que a la imagen en sí, como él mismo señala:

“La fotografía no miente, sino que miente el fotógrafo a través de su manipulación física y mental”.
(Joan Fontcuberta: 2013)

Sputnik sirve de síntesis de los preceptos artísticos de Joan Fontcuberta, quien cuestiona, en sus propias palabras, “la relación entre el mundo y este compendio de capítulos del saber -botánica, zoología, biología, antropología, historia del arte, astronomía, historia o arqueología- como metáfora de los valores de realidad y representación, ya que representan la formalización cultural e ideológica de la experiencia de la naturaleza.”

Joan Fontcuberta se ha erigido en las últimas décadas como uno de los principales cuestionadores de la realidad en la fotografía, tanto en el mundo del arte, como en la ciencia, el periodismo o la publicidad, desarrollando una vasta producción teórico-artística destinada a cuestionar metódicamente todos aquellos dogmas que, desde diferentes posiciones dentro del mundo de la imagen, reducen la fotografía a un mero reflejo y captura de la realidad existente sin posibilidad alguna de perversión o engaño.

3.2.4 _ sophie calle

"Mi trabajo no tiene nada que ver con la intimidad. Cuando uso mi vida, no es mi vida, es una obra colgada en la pared."

A lo largo de casi cuarenta años, Sophie Calle ha desarrollado una obra caracterizada por una profunda exploración autobiográfica, jugando siempre en el límite del relato veraz (todos, para la artista) y el relato construido, a través de la combinación de la escritura y la imagen fotográfica bien seriada bien de forma individual.

La producción de Calle va más allá de los límites de la fotografía y se sitúa en el terreno del arte conceptual y de la instalación, combinándola con textos escritos, objetos expuestos y grabaciones de video construye el relato de los hechos de su vida del que ella siempre es protagonista. Los textos citados no siempre aclaran el significado de la fotografía a la que acompañan, sino más bien la pervierten multiplicando sus niveles significativos cumpliendo además una función certificativa de la misma.

La función que cumple la fotografía en el corpus de su obra es la de capturadora de recuerdos, de instantes de los que la artista quiere dar testimonio posteriormente, constituyéndose como un instrumento más en la construcción de su discurso. Su posición jerárquica respecto al texto es en ocasiones confusa puesto que parece necesitarlo para legitimarse y construir correctamente el relato (cumpliendo en estas ocasiones un papel de mera acompañante del texto) si bien esa necesidad, en ocasiones, parece ser a la inversa.

El núcleo de la obra de Calle es la narración de acontecimientos supuestamente pertenecientes a su propia vida y a la vida de otras personas con las que o bien intencionada o bien fortuitamente se encuentra. La artista desarrolla una serie de complejos relatos en torno a su propia experiencia consigo misma y con los demás a través de los cuales explora cuestiones determinantes en la historia de la fotografía como la noción de autor, la consideración del objeto artístico o la divergencia entre realidad y ficción. Lo que motiva dichos relatos suele ser una situación aparentemente fortuita.

En ocasiones el sujeto de la narración es otra persona con la que ella se ha encontrado como en el caso de su primer gran trabajo, *Suite vénitienne* (1980). Esta pieza está compuesta, como será habitual en la obra de Calle, por una serie de imágenes acompañadas de diversos fragmentos de texto a modo de explicación. Narra un episodio de su propia vida en el cual, tras conocer en una inauguración en París a un hombre y oírle decir que al día siguiente partía hacia Venecia, decide seguirle. Durante dos semanas Calle toma constancia de dicho seguimiento (realizado claro está sin que el citado individuo tuviera la más mínima certeza del mismo) a través de una serie de fotografías que capta con una pequeña cámara de 35 mm acompañadas de fragmentos de texto en los que narra, con un tono detectivesco y altamente descriptivo, los hechos que se suceden como aparece en el siguiente ejemplo:

Lunes 11 de febrero de 1980.

22 h. Estación de Lyon. Andén H. Salida del tren en dirección a Venecia.

En mi maleta hay un neceser de maquillaje, una peluca rubia cortada al estilo paje, sombreros, velos, guantes, gafas de sol, una Leica y un Squintar, un accesorio provisto de un juego de espejos que se enrosca en el objetivo para tomar fotos de lado sin mirar directamente a la persona.
(Sophie Calle: 1980)

La obra constituye un ejemplo del concepto de "deriva" desarrollado por Walter Benjamin, que consiste en el errabundeo por la ciudad sin motivo alguno ni consideración adi-

cional superior al mismo hecho del paseo. Durante estas dos semanas la artista traza dos recorridos al mismo tiempo: por una parte el del hombre al que sigue, con el que no llega a mantener ningún contacto; por otra parte el suyo propio como consecuencia del seguimiento que lleva a cabo y por lo tanto, supeditado en principio a este. Este último recorrido está representado por los fragmentos de la obra escritos en cursiva en los que Calle expone sus pensamientos interiores, sus deseos, sus miedos y los sentimientos que surgen en cada fase del seguimiento.

Estos dos recorridos representan por tanto las dos vertientes de la conciencia, la consciente y la inconsciente, el que sigue y es consciente de ello y al que siguen sin llegar a saberlo.

Las fotografías que acompañan al relato escrito están realizadas en blanco y negro estableciendo así un nexo de unión con la tradición de la fotografía documental, lo cual aporta veracidad al relato. Existen dos tipos de fotografías en la obra: las que toma la artista personalmente (aquellas que documentan el entorno de la ciudad y las que hace a escondidas al sujeto perseguido) y las que pide a otras personas (aquellas en las que el sujeto de la imagen es ella misma). El estilo de estas imágenes es muy descuidado, con encuadres carentes de toda pretensión artística, que demuestran que han sido tomadas andando y de forma furtiva. Esta forma de fotografiar cumple a la perfección la función que Calle le asigna: la de refuerzo y garantía de la veracidad del relato escrito, que sin ellas se vería en una situación de debilidad.

Este relato está situado en el límite entre la realidad y la ficción, algo que plantea muy acertadamente el artista y crítico Juan Buñill a propósito de la obra de Calle: “vivir puede consistir también en inventarse la propia vida”.

A lo largo de la década de 1980 crece la consideración hacia la obra de Calle, que expone en una gran parte de los espacios artísticos más importantes del mundo.

En esta década desarrolla diversos proyectos como *El hombre de la agenda*, nacido como colaboración con el periódico francés *Liberation* y publicado en el mismo en 1983. Esta obra está basada en una agenda que la artista encuentra supuestamente en la calle y que después fotocopia y devuelve por correo a su dueño. Calle decide entrevistarse con diversas personas cuyos nombres y datos aparecen en la agenda. En el periódico aparecen, a lo largo de un mes diariamente, las declaraciones de estas personas en torno a su relación con el dueño de la agenda acompañadas de una fotografía, que ilustra de manera informal el texto.

La madurez artística y la consagración internacional de Calle llegan a principios de la década de 1990. Es entre finales de la década anterior y principios de la mencionada cuando la artista comienza a desarrollar una de sus series más destacadas, *Relatos autobiográficos*.

Esta serie, en palabras de Calle, está realizada con motivo del cumpleaños de un amigo y consiste en diez fragmentos de texto acompañados por un título (que puede o no ser alusivo a lo narrado) y por fotografías de tamaño reducido que relatan la vida de la artista, a modo de un álbum de fotos. En este caso es el texto el que tiene el peso en la narración del relato y no la fotografía que, como en el trabajo citado anteriormente, cumple una función ilustrativa y de refuerzo más que de igualdad y mutua necesidad. Estas imágenes guardan en algunos casos relación directa con el título, como en el caso de “El albornoz” o “La cama”, mientras que en otros reproducen objetos a los que se ha hecho referencia de manera directa o indirecta en el texto, como en “El encuentro” o exponen de manera poética lo narrado como en “El otro”, cuyo texto se reproduce a continuación:

Ese hombre me gustaba, pero desde nuestra primera noche de amor tuve miedo de mirarle. Creía que amaba aún a Greg y temía ser invadida por la idea de que el hombre que estaba en mi cama no fuera el bueno. Preferí cerrar los ojos. En la oscuridad subsistía la incertidumbre. Un día tuve la torpeza de decirle por qué, en la cama, mantenía los párpados cerrados. No dejó traslucir nada de su pensamientos. Algunos meses más tarde, por fin ya libre de los fantasmas de Greg, abrí los ojos, segura sin embargo de que era él a quien quería ver. No sabía que esa sería nuestra última noche: él iba a dejarme. (Sophie Calle: 2006)

A diferencia de lo que sucede con las imágenes de sus anteriores trabajos, en *Relatos autobiográficos* las imágenes presentadas tienen un mayor nivel de calidad, lo que supone una transformación de la función de la fotografía en la obra de la artista: de una función documental en la que las imágenes tienen un carácter espontáneo y objetivo a una función referencial, con imágenes preparadas, en color e inevitablemente menos veraces con respecto al relato.

En 1992 Calle emprende un viaje por carretera desde Nueva York hasta California en compañía del fotógrafo norteamericano Greg Shepard, al que había conocido en 1989. Este viaje es grabado por los dos con sendas cámaras de video, a modo de performance, al mismo tiempo que es registrado por escrito por cada uno en un cuaderno personal. Los resultados de este experimento constituirán la película *Double Blind* (1996), primera experiencia de Calle en la dirección cinematográfica. Los artistas establecen una metáfora, en ocasiones con un afán excesivamente racionalista, de las relaciones de pareja en la que podemos observar la evolución de los sentimientos de cada uno a través de la grabación del otro. Esta espontaneidad se pierde al principio puesto que, como se puede observar, el transcurso del viaje trae consigo cierta sensación de psicosis y desconfianza en el otro debido a la voluntad de conocer qué estará grabando. El filme culmina en la escena en la que ambos se casan en una capilla en Las Vegas, que pasará, en forma de fotografía en blanco y negro, a formar parte de la colección de *Relatos autobiográficos*.

Double Blind es una muestra más de la fusión entre realidad y ficción que realiza la artista. En ningún momento el espectador tiene el conocimiento necesario para discernir si aquello que está viendo es real o simplemente una acción ficticia realizada por ambos creadores. El hecho de que esté narrada a dos voces parece deberse a la voluntad de eliminar la subjetividad que hubiera impuesto al relato la focalización única en la persona de Calle, pero objetivamente no nos aporta mayor realidad, como explica en su ensayo sobre el filme Constanza Vergara:

“El título es bastante significativo, ya que “doble ciego” es un tipo de experimento usado en ciencias para evitar el sesgo subjetivo, tanto de parte de los sujetos observados como de los investigadores. Como una manera de asegurar la honestidad de la experiencia, Sophie y Greg escriben y graban su diario por separado y no tienen acceso al material del otro hasta el final del viaje.” (Constanza Vergara: 2008)

El filme se desarrolla a modo de road-movie en la cual ambos protagonistas profundizan en el conocimiento que tienen sobre el otro que cronológicamente, como se ha citado, no era superior a dos años.

Los planos de la película tienen cierta estética amateur, debido al hincapié que ambos artistas hacen en lo espontáneo y directo del rodaje. Las imágenes están tomadas con dos cámaras de video no profesionales, lo cual le proporciona además una calidad de imagen muy característica de los años noventa, con la fecha y la hora marcada sobre la misma.

Saber discernir qué hechos son verdad y cuales no se antoja en esta obra, como en la práctica totalidad de la producción de Calle, difícil para el espectador. Los protagonistas están donde dicen estar, de eso hay pocas dudas, pero la relación entre ambos es confusa y las afirmaciones de cada uno están regadas por cierto tinte novelesco y melodramático. La boda, eso sí, es materialmente veraz si bien la duda en esta obra viene dada por la imposibilidad de establecer una veracidad a nivel sentimental más que material.

La incursión de Calle en el performance se legitima en 1998, con la publicación de *The Gotham Handbook* en el que narra su experiencia fruto de la colaboración con el escritor Paul Auster. La colaboración nace tras la publicación por parte de Auster de la novela *Leviathan* en 1992, en la que aparece un personaje profundamente inspirado en Calle, concretamente en su obra *Suite vénitienne*. La artista responde entonces a la llamada de Auster a realizar una intervención artística comportándose en la vida real como lo hace el personaje de su novela. Esta petición se materializa en la instalación de una cabina telefónica en la esquina de las calles Greenwich y Harrison de Manhattan. En el interior de esta cabina la artista deja un pequeño bloc de notas, una botella de agua, un paquete de cigarrillos, flores y dinero entre otros objetos, que cada día pasa a reponer y limpiar hasta que la compañía telefónica procede a eliminar dicha cabina.

The Gotham Handbook sirve, como buena parte de la producción en forma de libro de Calle, de sustento y método de preservación de los hechos acaecidos durante la gestión y el desarrollo de su obra. Las imágenes constituyen un testimonio pretendidamente veraz de que eso sucedió y que sucedió donde la artista afirma que lo hizo.

Una de sus obras más recientes y posiblemente la más ambiciosa de su carrera es *Prenez soin de vous* (2007) recientemente expuesta en Barcelona con motivo de la retrospectiva de su obra que organiza La Virreina: Centre de la Imatge.

En esta obra la artista expone una e-mail que afirma haber recibido de un desconocido que firma como G. en el que dicho individuo se despide de ella tras lo que parece haber sido una larga y tortuosa relación. La imposibilidad de responder ante tal declaración de ruptura lleva a Calle a entregar la carta a 107 mujeres distintas, con profesiones e intereses diversos, para que la interpreten a su manera y extraiga cada una su propio mensaje. La interpretación de cada mujer está recogida a través de fotografías y video que son expuestos en la instalación del mismo modo que están expuestas las copias de la carta que sirven de borrador a cada una.

En *Prenez soin de vous*, Calle llega a la culminación de simbiosis entre hechos autobiográficos y generación de ficción. Nos es completamente imposible como espectadores verificar la autenticidad de esa carta, que parece fruto de la casualidad y de una serie de hechos desafortunados que nos retrotraen a un pasado oculto de la artista. Las 107 interpretaciones constituyen una descodificación del mensaje de la misiva, desdibujando la persona de Calle en la de dichas mujeres que bien podrían ser cualquiera a la vez que constituyendo un alegato de género. El hecho de que entre ese grupo de mujeres se encuentre profesionales de la ciencia y de la psicología proporciona un fuerte valor objetivo a la obra de la artista, quedando de alguna manera racionalmente legitimada.

3.2.5 _ thomas demand

"Entonces me encontré a mi mismo en una discusión sobre la muerte de la fotografía, y mi trabajo aparentemente prueba que no puedes confiar en una imagen debido a que se está convirtiendo en digital. Nunca he estado del todo interesado en esta afirmación porque no es mi ocupación. Pienso que es muy trivial pensar en que la fotografía pueda mentir. Todos sabemos que puede mentir; depende de qué o quien lo fotografíe".

La obra de Thomas Demand sirve de acertada síntesis de aquello que se viene enunciando a lo largo de la tesis: el débil límite entre realidad y ficción. Escultor, fotógrafo y videoartista, Demand explora la relación entre el objeto, su representación y la interpretación de esta a través de la construcción de una serie de maquetas de cartón, muchas de las cuales están basadas en imágenes extraídas de los medios de comunicación de masas, que después fotografía con una cámara de gran formato para, finalmente, destruirlas. El objetivo de esta destrucción final se encuentra en la voluntad del artista de que lo único que trascienda de aquella acción que acaba de perpetrar sea la representación del objeto. La paradoja llega en el momento de darse cuenta de que el objeto representado a través de la fotografía no es más que una representación, a su vez, en forma tridimensional, de una fotografía de un hecho reconocible para el gran público.

Demand juega constantemente con la capacidad del espectador de reconocer esos lugares que permanecen en su memoria no por haber estado en ellos sino más bien, por haber visto una representación de los mismos a través de los medios de comunicación, la objetividad de la cual será tarea del mismo espectador discernir. Respecto a esta cuestión, Michael Snow enuncia lo siguiente:

"Puede que Demand demuestre que en el mundo moderno vivimos en imágenes en vez de en espacios, que miramos y observamos en vez de habitar. Las imágenes de Demand nos enseñan esta lección pero no descansamos bien en ella. No son meros simulacros de Baudrillard."

(Michael Snow: 2013)

Demand hace uso de una estética fría e impersonal, heredera por una parte del modelo de concepción fotográfica instaurado por el matrimonio Becher en la escuela de Düsseldorf a la que el mismo Demand asistió como alumno y de las construcciones de la primera generación de artista minimalistas por otra. Demand propicia así una reflexión en torno a la relación entre lo que vemos y a dónde nos retrotrae. A propósito de esto, el artista afirma:

"Me da pena oír que (mis imágenes) son frías pero he de admitir que no son imágenes que quieran conmover. Pero no es algo que me preocupa. Creo que no debo prestar atención al hecho de que la temperatura de las imágenes pueda considerarse una categoría estética, quizá sea mejor adscribirlo a otros campos... A mí me gusta acercarme a la fotografía desde un lado intelectual: qué miramos, y cómo dejamos que eso que miramos forme parte tan importante de nuestras vidas."

(Thomas Demand: 2008)

La delicada elaboración de esta estética comienza en el momento mismo de la construcción de la maqueta, que en ningún caso incluye huellas humanas en su interior, tan sólo los objetos, ni tampoco signos visibles de desgaste. Las fotografías de estas maquetas transmiten la sensación de que algo ha sucedido en los espacios que representan, algo de lo que

Demand sólo proporciona indicios, nunca un elemento lo suficientemente sólido como para permitir al espectador resolver el enigma. El último elemento que propicia la asunción de la frialdad en la obra del artista es el uso que hace de los materiales (papel, cartón y láminas de metal) para que al ser captados por la cámara de gran formato produzcan en quien los ve una sensación de extrañeza, de que no son lo que dicen ser, si bien los efectos lumínicos y el uso de las ópticas propician una relativa sensación de estar viendo una representación de la realidad.

Estos espacios contruidos por Demand parecen haber sido congelados en el tiempo. En sus imágenes vemos papeles tirados encima de un escritorio, banderas agitadas por el (inexistente) viento o muebles esparcidos por el suelo lo que provoca, en palabras de Ralph Rugoff, una sensación de “anonimato higiénico”. Uno de sus aspectos más destacados es el hecho de que las maquetas estén contruidas, en la mayoría de los casos, a tamaño real, hecho de vital importancia para el autor, pues así tiene certeza de estar manipulando únicamente en la misma construcción de la maqueta. El artista comenta sobre esto:

“La experiencia de caminar entre mis construcciones o de encontrarme ante ellas remite a un efecto de simulación informática, en el que los espacios parecen virtuales y se pierden las referencias humanas reales.” (Thomas Demand: 2008)

El proceso fotográfico de Thomas Demand cumple, en la práctica totalidad de sus obras, tres principios básicos que abarcan desde el momento en el que se concibe la imagen en la cámara hasta la forma en que es presentada públicamente. En primer lugar, usa siempre cámaras de placas de gran formato, lo que le proporciona una visible amplitud de campo. Este factor, compartido por muchos artistas asociados a la Kunstakademie de Düsseldorf, es una constante en la obra de Demand, el cual defiende el uso de medios analógicos, que considera de mayor honestidad. En segundo lugar, nunca realiza retoque alguno en el cuarto oscuro, las imágenes que presenta están obtenidas directamente de la cámara, sin procesar ni analógica ni digitalmente en ninguno de los casos. Como se ha comentado anteriormente, el artista busca reducir su manipulación sobre la realidad al hecho de construir las maquetas, nunca en la forma de captar las imágenes ni de procesarlas. En tercer lugar, Demand siempre imprime sus imágenes en papel de gran formato haciendo uso de la técnica de impresión cromogénica (C - Print), que proporciona a sus imagen unos tonos cálidos y saturados, dotando a las texturas de los objetos de cierta suavidad. El último principio destacable se refiere a la forma en que Demand presenta sus imágenes públicamente. El artista siempre monta las impresiones sobre una placa de plexiglás, de forma que la recepción de la imagen por parte del espectador sea pura y sin materiales que se interpongan contribuyendo así a la búsqueda de la sencillez y el naturalismo que caracteriza al autor.

A lo largo de más de 20 años, Thomas Demand ha mantenido unas señas de identidad visibles en la totalidad de su obra. Sus principios se mantienen intactos y tanto el apartado estético como el técnico también lo hacen. La ambición de Demand por observar la realidad, reproducirla y captar el instante de esa reproducción sigue ahí, inamovible, como motor de su producción artística.

Sus primeras obras no poseen, quizás, el carácter serial que, a partir de la década de los 2000 caracterizará su producción. Imágenes como *Brenner Autobahn* (1994), o *Sprungturm* (1994) representan espacios concretos de gran tamaño, a una escala inferior a 1:1. Esta reducción desaparecerá en la nueva década, cuando de comienzo su etapa conceptual basada en la reproducción de imágenes extraídas de los medios de comunicación.

En 2006 aparece su serie *Klause/Tavern*, compuesta por cinco imágenes diferentes, tanto del exterior como del interior de una construcción utilizada como restaurante. Las fo-

tografías representan el lugar donde en el año 2001 se produjo el asesinato de un niño de cinco años por parte de una banda de pederastas. El suceso provocó una campaña como nunca antes se había visto en Alemania por parte de los medios, y concluyó tras tres años de litigio con la absolución de los implicados, hecho sembrado de controversia.

Demand realiza, a través de la serie una profunda crítica al poder de sugestión de los medios de comunicación de masas y a su valor emocional. Sus imágenes, contrariamente a las fotografías publicadas en la prensa en las cuales se basa, no se prestan a ningún tipo de manipulación moral, muestran únicamente maquetas de cartón. La veracidad de esta metarepresentación es doblemente cuestionada por el artista a través de dos factores: por una parte las fotografías del lugar de los hechos tienen una intención manifiesta de dirigir la opinión del espectador, no de informar objetivamente. Por otra parte, tratándose de una representación de otra representación el nivel de veracidad se reduce, más aún teniendo en cuenta el dudoso valor referencial de la representación original.

A través de un juego de desinformación, Demand, provoca un efecto de distanciamiento que posibilita una contemplación de las fotografías en clave analítica, permitiendo obviar el valor referencial que puedan ostentar. Presenta un hecho veraz de forma fragmentaria y completamente descontextualizada en ausencia de texto que remita al suceso. Vemos plantas, cuartos de limpieza, cocinas, nunca un elemento que permita establecer un nexo de unión con la realidad. El artista cuestiona así la capacidad de la imagen fotográfica de transmitir verdad y pone sobre la mesa las claves usadas por la sociedad de la información para influir en las opiniones a través de un uso intencionado de la representación de los hechos.

La siguiente serie de Demand, *Embassy* (2007), tiene su origen en otro suceso del año 2001. En la nochevieja de este año se produjo en robo en la embajada de Níger en Roma que se saldó, según el personal de la misma, con la sustracción varios de varios objetos de poco tamaño entre los que se incluía una pequeña cantidad de papel. Tras unos meses diversos medios del país comenzaron a recibir una serie de contratos que estaban escritos en el mismo papel que se había robado en la embajada. La lectura de estos contratos revalaba un serio escándalo político: demostraban que el gobierno de Saddam Hussein había adquirido 500 toneladas de yellowcake (óxido de concentrado de uranio en polvo), el cual se emplea en la fabricación de combustible para centrales nucleares y bombas atómicas. El valor de estos documentos fue cuestionado de inmediato por las autoridades internacionales debido a la dificultad de que el gobierno de Níger, uno de los países más pobres del planeta, pudiera llevar a cabo, a nivel logístico, tal operación. Estados Unidos fue de los pocos países que se tomó en serio dicha acusación, empleándola además como pretexto (en connivencia con el Reino Unido de Tony Blair) de la posterior invasión de Irak de 2003.

Años después, en 2007, Demand encuentra en esta historia la fuente de inspiración necesaria para llevar a cabo la obra que llevaría, como representante de Alemania, a la Bienal de Venecia de ese mismo año, cuyo tema era paradójicamente África. Pero se encontró con un serio problema en su inicio: no existía ninguna foto del suceso. El artista, al no encontrar a nadie capaz de proporcionarle ninguna referencia gráfica de cómo era el interior de la embajada, tuvo que recurrir, tras una larga serie de infortunios, a visitarla él mismo con un falso pretexto para memorizar cómo era su interior, que, para su sorpresa (y alivio) contenía una larga lista de objetos anodinos que podía reproducir a través de otras fuentes.

Este nexo entre los objetos que encuentra con los que él mismo o cualquier otra persona puede poseer constituye un aspecto sobre el que reflexionar. Sacar los objetos del lugar en el que fueron emplazados y descubrir que la lógica de dichos objetos no responde a ningún hecho prefijado. Demand comenta lo siguiente:

"Probablemente la forma más intensa de sumergirse mentalmente en un escenario como éste es reconstruirlo y describirlo. Lo sensual y lo abstracto, la lógica existente entre los objetos y la imagen capturada por la cámara, lo preconcebido y lo inventado y lo real y lo que realmente sucedió, se reúnen en este proceso de la imaginación que, a su vez, conduce a un entorno accesible, o crea una conexión totalmente imprevista e impredecible. En este sentido, este grupo de fotografías son también documentación, narración, reportaje e ilustración." (Thomas Demand: 2008)

En *Embassy* el artista vuelve a establecer la dualidad recurrente en su obra entre escenificación de hechos sucedidos y muestra pura de objetos y espacios totalmente fuera de contexto. El hecho de que no existan imágenes pre-obtenidas que sirvan de referencia al espectador para contrastar la veracidad de la obra dota de un mayor peso a la figura de Demand, quien se erige como fuente de la que emana gráficamente el suceso.

La producción de Thomas Demand se inscribe dentro de la de un grupo de artistas el objetivo de los cuales no es la generación de dudas cuya respuesta deba de ser rastreada en el interior de la obra misma, más bien proponen una serie de enigmas que no esperan resolución, únicamente simple y pura espectación. Demand no realiza juicios de valor sobre aquello que representa, no le importan ni el bien ni el mal, ni lo que aquel que lo ve pueda juzgar. Establece una relación entre la representación artística y la periodística, ambas fruto de una escenificación mediática, sin fiabilidad contrastada. Escepticismo como dogma, espectación como método.

IV. Desarrollo una metodología de análisis

En este apartado se exponen una serie de estrategias, extraídas del estudio realizado en el punto anterior, que son usadas por los artistas citados para alcanzar el grado de ficcionalidad que vertebra sus obras. Muchas de ellas se remontan a la era de las vanguardias, otras incluso a los orígenes de la fotografía.

A través de estas estrategias los fotógrafos desarrollan, de forma diversa e independiente, el corpus de sus creaciones, que permanece a caballo entre el realismo fotográfico y la ficción construida. Teniendo como punto en común la predilección por una estética objetiva, reforzada en ocasiones por el empleo de argumentos propios de otros medios como la ciencia o el periodismo, este variado conjunto de artistas se sirve de las afirmaciones que desde el siglo XIX se vierten sobre las cualidades del medio fotográfico para, empleándolas de forma inversa, plantear su trabajo.

Las estrategias que se describen a continuación gravitan en torno a la dualidad y a la generación de sentimientos equívocos en el espectador, cada una con sus propios matices y teniendo como núcleo conceptos diferentes que dependerán de la motivación oculta tras la obra. Extrayendo estos factores de los artistas a los que sirven se pretende descontextualizar sus métodos de creación para así posibilitar su identificación y uso con otros artistas de índole diversa. No se pretende, por tanto, adjudicar cada estrategia a un autor concreto puesto que los mismos individuos analizados desarrollan más de una a lo largo de sus carreras debido al envite del paso del tiempo que trae consigo una lógica evolución o a la propia voluntad de construir obras de diversa índole y significado. Un ejemplo de esto es Joan Fontcuberta, que, además de usar la contravisión como estrategia emplea, casi por igual, la apropiación de imágenes y referentes ajenos para elaborar su discurso teórico-artístico.

El orden en que se exponen estos métodos o estrategias sigue el orden del punto anterior para facilitar así una comparación constructiva y el propio entendimiento.

4.1. La escenificación de lo cotidiano

escenificar.

1. *tr. Dar forma dramática a una obra literaria para ponerla en escena.*
2. *tr. Poner en escena una obra o espectáculo teatral.*

La fotografía posee la capacidad de congelar un instante de tiempo determinado y plasmarlo sobre una superficie física, ya sea papel u otros materiales. Esta capacidad se ha explotado desde su creación para reafirmar su objetividad por encima de otros medios de representación de imágenes.

Muchos artistas han intentado utilizar el medio con un fin narrativo que es difícil de alcanzar debido a que una fotografía por sí sola no es capaz de prolongarse en el tiempo. Su capacidad se reduce a mostrar un instante, una acción cuyo detonante y cuyo desenlace no podemos nunca dilucidar sin una contextualización adicional.

Se puede afirmar por tanto que la capacidad de narrar historias que el medio fotográfico ostenta es más bien limitada y hace necesaria en todo momento la imaginación y los conocimientos previos del espectador a cerca del tema tratado. Lo que no se le puede negar es

la capacidad de mostrar hechos y sugerir sus posibles explicaciones. Estos hechos pueden ser fruto de la casualidad y el azar, casualidad que por otra parte puede ser planeada y construida, siguiendo la forma de hacer propia del cine, al que en ningún momento se le exige grado alguno de espontaneidad y oportunismo.

Philip Lorca diCorcia hace uso de esta casualidad artificial, de esta realidad escenificada para plasmar, a través de la fotografía, una serie de situaciones aparentemente cotidianas que involucran a diversos amigos y familiares en la ya citada serie *Family and Friends*. A propósito de la elección de los modelos, el autor comenta lo siguiente:

“Me atraía fotografiar a mi familia porque les conocía y, por tanto, podía decir algo de ellos, porque estaban preparados, dispuestos y eran aptos para ser manipulados.” (Philip Lorca diCorcia: 2003)

En lugar de captar el momento y su magia a través del instante decisivo, el artista emplea esta escenificación con el fin de concentrar la mente del espectador en el fuerte aspecto psicológico que contienen las imágenes. A través de las instrucciones que brinda a los retratados busca manipularles para que posen de la manera que él quiere, suprimiendo la función documental que poseería la misma imagen de haber sido captada de manera espontánea. La construcción de la realidad combina por tanto elementos de objetividad y subjetividad a partes iguales: lo que vemos tiene su origen en la realidad, los espacios no son ilusorios, no tenemos indicios de que los retratados representen a otra persona que no sean ellos mismos; por otra parte sus poses no son espontáneas, lo que hacen está planificado y la situación que les envuelve responde a una cuidadosa construcción.

Lorca diCorcia sitúa en la cotidianeidad más absoluta a sus personajes, y envuelve dicha cotidianeidad en un halo de misterio que hace al espectador preguntarse el por qué de las situaciones. Sus retratados nunca miran a cámara, otro factor que apoya la ficcionalidad, como si se encontraran en una película, parecen ajenos a la presencia de alguien que les está fotografiando. Lo irreal parece real, lo espontáneo se genera. Sus imágenes no vienen acompañadas de ningún texto aclaratorio, simplemente el nombre del retratado. No hay manera de marcar el punto en que acaba la realidad y comienza lo ficticio, potenciando de esta manera, como se ha afirmado con anterioridad, la imaginación del espectador.

La estética de lo cotidiano ha sido y es explotada por artistas dentro y fuera del mundo de la fotografía. La obsesión del artista por reformular los principios más básicos de la realidad se remonta al inicio de las artes. Es sin embargo con la aparición de la fotografía cuando se produce la verdadera disyuntiva entre la banalidad espontánea y la planificación premeditada al tener la posibilidad de captar la citada banalidad con una incidencia menor de la persona que la capta.

Desde la aparición de la corriente objetivista en el mundo de la fotografía a mediados de la década de 1920 a ambos lados del atlántico con autores como Walker Evans, August Sander o Albert Renger-Patzsch han existido paralelamente artistas, que han aprovechado la asunción tácita que postula que el medio fotográfico sólo sirve para mostrar las cosas tal y como son, que han buscado representar dicha realidad a su antojo. Artistas como Larry Sultan o Jeff Wall componen escenas que en apariencia pueden parecer fruto del azar pero que encierran en su interior una voluntad de transmitir algo concreto cuyo origen se sitúa en la misma psique del artista.

La fuerte carga emocional de la que hace gala lo cotidiano es un factor ampliamente explotado por este conjunto de artistas.

4.2. La apropiación

apropiar.

1. tr. *Hacer algo propio de alguien.*
2. tr. *Aplicar a cada cosa lo que le es propio y más conveniente.*
3. tr. *Acomodar o aplicar con propiedad las circunstancias o moralidad de un suceso al caso de que se trata. U. t. c. prnl.*
4. tr. ant. *asemejar.*
5. prnl. *Dicho de una persona: Tomar para sí alguna cosa, haciéndose dueña de ella, por lo común de propia autoridad. Se apropió del vehículo incautado.*

La apropiación, tanto de elementos ajenos al discurso artístico como de obras de otros autores ha sido una constante desde la aparición de las primeras vanguardias, que producen tempranos ejemplos de apropiación como *Guitarra, Diario, Vidrio y Botella* (1913), de Picasso o la celeberrima *Fuente* (1917), de Marcel Duchamp.

En el terreno de la imagen fotográfica la consolidación del fotomontaje dadaísta a partir 1919, de la mano de Hannah Höch con obras como *Da dandy*, de Raoul Houssman con *Der Kunstreporter* o John Heartfield con *Sonniges Land*, en colaboración con George Grosz, sirve de punto de partida para el uso indiscriminado de imágenes ajenas en la producción artística a lo largo del siglo.

El uso que se hace durante los años de las vanguardias de la imagen apropiada denota la paulatina transformación a nivel de referentes estéticos que sufre la sociedad occidental como resultado de la eclosión de los medios de comunicación de masas. Las imágenes que se emplean en el desarrollo de las obras provienen de la prensa. Sustrayendo estas imágenes del lugar que les corresponde se produce en el espectador el efecto inverso, y las cualidades crítica y paródica se multiplican. Walter Benjamin llegó a considerar la apropiación como un método de creación por encima de la “pérdida del aura”, elaborando en la década de 1930 la siguiente afirmación:

“En nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido, de sentido crítico, debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras.” (Walter Benjamin: 1930)

Es tras la Segunda Guerra Mundial cuando la apropiación de imágenes ajenas en el mundo del arte supera el anterior carácter crítico. Los, en ocasiones mal llamados, movimientos post-modernos de finales de la década de 1970 agrupan a diversos autores, que emplean este método de creación artística en busca de construir un meta-discurso a partir del que posee la obra en cuestión, entre los que se encuentran nombres como Jack Goldstein o Sherry Levine (que con *After Walker Evans* representa uno de los puntos álgidos de esta corriente). Este tipo de intervenciones repercuten directamente en la noción de autor como tal, trasladando la atención del individuo que ejecuta la obra a aquel que la expone y firma.

En la década de 1990 creadores como Damien Hirst o Jeff Koons copiarán de forma continua modelos extraídos de la fotografía en sus obras, lo que en no pocas ocasiones les granjeará problemas de diversa índole con la justicia. El debate entre lo lícito y lo ilícito de estas prácticas llega en esta década a su cumbre.

La obra de Thomas Ruff contiene desde sus inicios una profunda conexión con referentes ajenos al mundo del arte. Desde su serie *Porträts*, comenzada a mediados de la década de 1980, a *m.a.r.s.* finalizada en el año 2013, Ruff se ha inspirado, a lo largo de toda su carrera, en la estética de la fotografía profesional, publicitaria y periodística cuyo propósito no es en ningún caso estético, para elaborar su potente discurso artístico. En este caso estamos

hablando de una apropiación a nivel referencial, puesto que recrea la retórica de estos tipos de fotografía hasta en el último detalle -como el ya citado uso de visores nocturnos en su serie *Nächte* (1992 -1996)- no a nivel material.

La apropiación, en el sentido estricto de la palabra, aparece en la obra de Ruff por primera vez en su serie *Sterne* (1989 - 1992), ideada a partir de una serie de fotografías astronómicas de gran formato compradas a la NASA y posteriormente retocadas. La apropiación en este caso se debe a un factor meramente práctico: el artista decide comprar los negativos debido a no contar con los medios necesarios para realizar las fotografías él mismo; del mismo modo que está llevada a cabo de manera lícita al haber un acuerdo de compra-venta de por medio.

El siguiente ejemplo de apropiación en la obra de Ruff lo representa la serie *Zeitungsfotos* (1990 - 1991). Este es quizás el primer ejemplo canónico de apropiación en la trayectoria del fotógrafo, el primero en estar realizado sin mediación económica. A través de esta serie, compuesta por imágenes extraídas de una colección de periódicos fruto de años de almacenamiento que después expone en solitario, Ruff demuestra que el significado atribuido a la imagen fotográfica depende en gran medida del contexto común entre fotógrafo y espectador así como de consideraciones histórico-temporales. El discurso del artista supera en este caso la función original de las imágenes que emplea y sirve a sus propósitos como no serviría una serie de fotografías captadas por él.

La serie *Nudes* (1999 - actualidad) lleva el acto de la apropiación al mundo de internet, fecunda e inagotable fuente de referentes visuales y profundo condicionador de modas y tendencias en el siglo XXI. La serie se compone de imágenes de baja resolución extraídas de fotogramas de películas pornográficas a las que posteriormente rebaja aún más la calidad y aplica un efecto de postprocesado. Se constata de nuevo el profundo valor que tiene este acto artístico en la obra de Ruff, quien en numerosas ocasiones afirma no necesitar sentir el hecho de haber capturado él mismo las imágenes que sirven de sustrato para sus obras.

La era de la información propicia de una manera nunca antes vista la apropiación en el mundo de la creación. Las últimas décadas del siglo han visto nacer toda una serie de corrientes estéticas, originadas bajo el manto de la red, que tienen como punto de partida un uso, en clave puramente estética, de imágenes y logotipos extraídos de la publicidad y de la cultura popular.

Recientemente el tema de la apropiación de imágenes en el mundo del arte ha saltado de nuevo a los medios generalistas con motivo de la exhibición de una serie del fotógrafo y artista interdisciplinar Richard Prince llamada *New Portraits*, compuesta por un conjunto de capturas de pantalla de fotografías publicadas por diversos usuarios en Instagram que vendía por cerca de 90.000 dólares sin contar con el permiso de los mismos.

Determinar la línea que una vez traspasada implique la violación de los derechos de propiedad de un autor sobre su obra es tarea de la justicia, lo que no se puede negar es que el valor y la profusión con que se empleó la apropiación de imágenes ajenas como técnica artística a lo largo del siglo XX va a verse aumentado de manera exponencial a lo largo del presente siglo como consecuencia de la proletarización de la red de redes.

4.3. La contravisión

contra.

1. *prep. Denota la oposición y contrariedad de una cosa con otra.*

visión.

1. *f. Acción y efecto de ver.*

2. *f. Contemplación inmediata y directa sin percepción sensible.*

3. *f. Punto de vista particular sobre un tema, un asunto, etc.*

La autoridad documental de la fotografía ha sido y es uno de los temas que más divergencias suscitan en lo que al medio fotográfico se refiere. La garantía de veracidad de la que a ojos de muchos creadores y teóricos hace gala, ha servido para crear todo un culto a su supuesta objetividad irrefutable que, tras casi doscientos años de reproducción mecánica de imágenes, ha finalizado por convertirse en una consideración estética.

Desde la década de 1950 se mantienen acalorados debates en torno a la posibilidad de afirmar la existencia de un documentalismo en los medios basados en la reproducción mecánica de imágenes. Tanto en el mundo de la fotografía como en el del cine se pronuncian voces a favor y en contra de tal afirmación. Entre los que creen en la capacidad de documentar objetivamente se realizan afirmaciones tales como que la cámara (considerando por igual imagen fija o en movimiento) capta, sin mediación alguna de su operador, lo que tiene frente a sí. Por su parte, las opiniones que rechazan tal consideración, afirman que el mismo acto de captar dichas imágenes lleva implícita una manipulación puesto que es imposible materialmente transmitir una verdad a través de representaciones.

Hasta la década nombrada, las voces disidentes en esta cuestión son minoritarias y no forman un grupo cohesionado fuera de los ámbitos del arte y la filosofía, por lo que, la creencia popular se basa en una afirmación tácita de que a través de la reproducción mecánica de imágenes se puede transmitir objetividad. En el mundo del cine diversos creadores se aprovechan, ya en sus inicios, de esta asunción para realizar productos siguiendo una estética cercana al documental para transmitir hechos que en realidad no han tenido lugar.

El primer ejemplo de esta práctica lo encontramos en el film *The truth about the north pole*, de 1912. Dirigido y protagonizado por el explorador norteamericano Frederick Cook, narra a la manera de un documento veraz, la supuesta llegada de éste al Polo Norte en abril de 1908, un año antes que Robert Peary, de origen británico y su descubridor reconocido. La diferencia entre este caso y el de un falso documental verdadero (que no aparecerá hasta la década de 1960) radica básicamente en la intencionalidad con la que se idea. Mientras que una muestra de falso documental tanto en cine como en fotografía tiene como fin último el cese de la manipulación y la elaboración de una crítica a la misma, el film citado persigue demostrar la tesis del creador.

El uso falaz de argumentos provenientes de fuentes de valor respetadas de forma unánime dirigido a contravenir la consideración de verdad en la imagen reproducible es conocido, en palabras de Joan Fontcuberta como contravisión. En el catálogo de la exposición *11 fotógrafos españoles*, publicado originalmente en 1982, aparece por primera vez este término. Fontcuberta expone lo siguiente :

“La contravisión equivaldría a la subversión fotográfica de los convencionalismos de la realidad, que son definidos en función de una coyuntura cultural, ideológica, histórica, etcétera. La contravisión no representa tanto una crítica de la visión sino de la intención visual, y por tanto constituye

una actitud y no un estilo o una tendencia.” (Joan Fontcuberta: 1982)

Esta táctica será usada por el mismo artista en gran parte de su obra, teniendo como propósito cuestionar la realidad fotográfica. La teórica Laura Bravo distingue dentro de la contravisión, en la obra de Fontcuberta, dos formas de ser llevada a cabo. La primera de ellas, la “contravisión física”, se basa en la manipulación sobre la misma imagen fotográfica, representada a través del fotomontaje. La segunda opción es la “contravisión mental”, llevada a cabo, en palabras de Bravo, “a través de una interpretación sugerida por el artista y aceptada por el espectador y sin necesidad de manipulación en el soporte fotográfico”.

A lo largo de la carrera de Fontcuberta podemos encontrar innumerables ejemplos de ambos métodos de contravisión, en muchos casos en la misma obra. Un ejemplo de esto es la ya nombrada obra *Sputnik* (1997).

En este trabajo, Fontcuberta despliega una serie de estrategias que combina para profundizar en la manipulación ejercida sobre el espectador. Así nos encontramos con ejemplos de “contravisión física” en los fotomontajes que realiza introduciendo su rostro en fotografías oficiales soviéticas de la década de 1950. La “contravisión mental”, por su parte, aparece con las imágenes de cohetes y vehículos espaciales que realiza en museos de diversas ciudades rusas que posteriormente expone afirmando que pertenecen a la nave del protagonista de la trama.

La foto-instalación *Retseh Cor* (1993), consiste en una exhibición de diversos elementos realizada en el hall de un centro comercial de Rochester, Nueva York, a través de la cual parodia la retórica de los descubrimientos arqueológicos y científicos. Este es un ejemplo de uso exclusivo de “contravisión mental”, puesto que las imágenes que presenta no están físicamente manipuladas. La contravisión en este caso aparece por la descontextualización y la afirmación falsa de que las fotografías y los restos presentados corresponden a lo que dicen corresponder. En palabras del mismo Fontcuberta:

“En definitiva, todos los elementos pretendían confrontar al espectador con sus rutinas y automatismos de interpretación de la realidad y con el pobre espíritu crítico con que habitualmente tienen lugar estos procesos.” (Joan Fontcuberta: 2013)

4.4. La invención autobiográfica

auto-.

1. *elem. compos.* Significa ‘propio’ o ‘por uno mismo’.

biografía.

1. *f.* Historia de la vida de una persona.

2. *f.* Narración escrita de la biografía de una persona.

3. *f.* Género literario al que pertenecen estas narraciones.

El acto de tomar la vida propia como fuente de inspiración y cimiento de la obra de arte ha sido una constante en las artes plásticas desde la segunda mitad del siglo XIX. El carácter preservador de momentos que posee la fotografía unido a su capacidad material de estar en todo momento disponible para el autor (sobre todo con la aparición de la película de alta velocidad de 35 mm) propicia la construcción de relatos en torno al yo. Preservar estos relatos de la inevitable ficción que los acompaña es una tarea ardua y, en última instancia, utópica.

Desde la primera mitad del siglo XX aparecen artistas que usan la imagen fotográfica como forma de autorepresentación, situándose en el centro de su propia creación. Esta estrategia es empleada desde entonces para realizar reivindicaciones de carácter sexual y será la que mejor se ajuste al objetivo de un numeroso grupo de fotógrafas y artistas visuales.

Uno de los primeros ejemplos notables de este uso lo encontramos en el trabajo de la artista francesa Claude Cahun, con obras cercanas a los postulados del Surrealismo como *Que me veux-tu?* (1928) o el conjunto de imágenes catalogado como *Autorretratos* (1928-1930). Cahun realiza una fuerte reivindicación de género haciendo uso de su propio cuerpo como soporte para expresar su voluntad de superar la barrera entre los géneros mostrándose ante la cámara con un aspecto asexuado y neutro.

La misma autorepresentación viene de la mano de una fuerte voluntad de ser visto, y de ser visto de una manera planeada por el mismo artista, que es quien se exhibe. En el fragmento siguiente Cahun proporciona una serie de claves de cómo desea ser observada:

“Cierro los ojos para delimitar la orgía. Hay demasiado de todo. Me callo. Retengo mi aliento. Me acurruco, abandono mis límites, me repliego hacia un centro imaginario... no sin premeditación ... me hago rapar el cabello, arrancar los dientes, los senos —todo lo que moleste o impaciente mi mirada— el estómago, los ovarios, el cerebro consciente y enquistado. Cuando no tenga más que una carta en la mano, un latido del corazón que sentir, pero la perfección, por supuesto ganaré la partida.” (Claude Cahun: 1992)

Hay que esperar hasta la llegada de las corrientes que se sitúan bajo el abanico de la Post-modernidad para encontrar nuevos ejemplos notables de uso de la imagen fotográfica como invención autobiográfica. Muchas artistas de esta época basan su trabajo en la denuncia de los modelos de representación propios de la sociedad patriarcal.

A finales de la década de 1970 la norteamericana Cindy Sherman comienza a desarrollar un conjunto de obras basado en la exhibición de su propia imagen caracterizada de diversas maneras. A través de esta caracterización Sherman realiza una profunda crítica a la objetificación de la imagen de la mujer en los medios de comunicación de masas, donde es representada constantemente desde un punto de vista falocéntrico. En su temprana serie *Untitled Film Stills* (1977-1980) vemos a la artista vestida de diversas maneras, a lo largo de las 69 fotografías que la componen, escenificando así desde su experiencia personal diversos ejemplos de roles atribuidos a la mujer a través de un conjunto de clichés estéticos asociados al cine.

En esta época destaca notablemente el trabajo de Esther Ferrer, con obras como *Íntimo y personal* (1977), compuesta por 7 fotografías que documenta el acto de la artista de tomar las medidas de su propio cuerpo. Con esta obra Ferrer realiza una fuerte crítica a la conversión del ser humano en un objeto cuantificable y vendible, lo que inevitablemente conduce a una supresión de la privacidad.

Las primeras obras de notable importancia en la carrera de Sophie Calle aparecen a finales de la década citada. La artista elabora desde entonces un conjunto de imágenes consagrado, en su absoluta totalidad, a trazar un camino a través de su propia vida y experiencias, en muchas ocasiones haciendo uso sin reconocerlo de la táctica de la invención, a propósito de lo cual afirma:

“Mi arte es una ficción real, no es mi vida pero tampoco es mentira”

Este camino es narrado al espectador, principalmente, a través de fotografías que docu-

mentan su experiencia misma, como en el caso de *Suite Vénitienne* (1979) o de fotografías (no necesariamente realizadas por ella) que representan objetos y situaciones que poseen una importancia clave en el desarrollo de su vida, lo que se aprecia en la serie *Récits Autobiographiques*, iniciada en 1991.

En el trabajo de Calle el factor autobiográfico aparece, a diferencia de lo que sucede con otras artistas, no sólo a través de la autorepresentación, si no también en la forma en que contextualiza las obras que parecen no estar basadas en su propia vida. Es el caso de *Les aveugles* (1986), serie compuesta por 23 retratos de personas de origen turco que sufren ceguera desde su nacimiento a las que Calle realiza la siguiente pregunta:

“He encontrado personas que son ciegas de nacimiento. Que no han visto nunca. Les he preguntado qué es para ellos la imagen de la belleza.” (Sophie Calle: 1986)

Las respuestas a esta pregunta son impresas y posteriormente enmarcadas para ser expuestas junto a la imagen del cuestionado. A esto se une una fotografía que también es emplazada al lado de cada retrato que representa gráficamente aquello que el retratado considera como su imagen de belleza.

El factor de invención autobiográfica aparece en este trabajo en el momento en que Calle lo introduce al público, a través de fragmentos de texto que relacionan directamente la idea con aspectos subjetivos de su propia experiencia personal.

Un ejemplo más reciente del uso de la invención autobiográfica como método de creación con ayuda de la imagen fotográfica es la obra de la británica Gillian Wearing, asociada en la década de 1990 a la corriente de los Young British Artists. Su acercamiento a la imagen fotográfica se caracteriza, en palabras de la misma artista, por poseer un marcado componente confesional, puesto que le permite expresar aquellas cuestiones tanto personales como relativas a su relación con el entorno que de otra manera no sería capaz de demostrar. Las imágenes de Wearing suelen mostrarla a ella completamente caracterizada como diversas personas de su entorno, siempre en la misma posición. El uso de inquietantes máscaras para completar la caracterización revelan al espectador sus ojos, que siempre miran fijamente a cámara.

La creación de relatos autobiográficos como forma de expresión artística, el posicionamiento del artista como su propio sujeto, ha sido una constante en el último siglo. La barrera entre el autor y lo que representa es cada vez menor, llegándose a combinar ambos aspectos en uno sólo lo que da lugar a la aparición de artistas cuya obra de arte consiste en la captura de momentos clave de su propia cotidianeidad para posteriormente construir una narración a través de ellos.

4.5. La representación de representaciones de espacios

representación.

1. f. Acción y efecto de representar.
3. f. Figura, imagen o idea que sustituye a la realidad.
5. f. Cosa que representa otra.
7. f. Psicol. Imagen o concepto en que se hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior.

Desde sus inicios la fotografía ha servido a artistas plásticos como referente a partir del cual elaborar sus obras. Es notable el hecho de que una gran cantidad de pintores realistas de la segunda mitad del siglo XIX utilizaran fotografías como modelo en sus cuadros, no tanto como fuente de inspiración. La fotografía sirve en este caso al pintor para no tener que acercarse a la realidad que desea representar en su cuadro.

En el año 1970 el galerista neoyorquino Louis K. Meisel organiza una exhibición en el Whitney Museum de Nueva York de un grupo de jóvenes artistas, entre los que se encuentran nombres como John Baeder o Chuck Close, que, a través de la pintura y la ilustración, realizan obras basadas en fotografías previamente capturadas. Este grupo, en inicio no cohesionado, pasará a representar una corriente estética conocida, a raíz del término acuñado por el propio Meisel, como Fotorealismo. Los artistas adscritos a esta corriente cumplen de manera severa los siguientes preceptos, redactados en el catálogo de la exposición original por Meisel:

1. El Fotorrealista usa la cámara para reunir información.
2. El Fotorrealista usa un medio mecánico o semimecánico para transferir la información al lienzo.
3. El Fotorrealista debe poseer la habilidad técnica necesaria para hacer que el trabajo resultante parezca fotográfico. .
4. El artista debe haber expuesto su trabajo como Fotorrealista antes de 1972 para ser considerado uno de los Fotorrealistas originales.
5. El artista tiene que haber dedicado al menos cinco años al desarrollo y a la exhibición de obra Fotorrealista.

El Fotorealismo es el primer ejemplo dentro del arte contemporáneo de metarrepresentación organizada. Los pintores pertenecientes a esta corriente exponen sus obras junto a la fotografía en la cual se han inspirado para realizarlas. La fotografía deja de estar maldita en los círculos de las artes plásticas y pasa a ser modelo de representación, que, a diferencia de lo que sucede en el siglo XIX, ya no se oculta. Esta corriente sirve de precedente espiritual a la forma de hacer de Thomas Demand.

La obra de Thomas Demand posee un carácter único, apoyado por una voluntad difícil de encontrar en otros artistas de su generación. Su trabajo se basa en la realización de maquetas, en gran mayoría a escala 1:1, que representan espacios que, en forma de fotografía, aparecen en la prensa. Posteriormente fotografía dichas maquetas y finalmente las destruye dejando, como única evidencia de esta acción, la imagen que sirve de documento para demostrar la existencia de las mismas. El vestigio de la obra de Demand que llega a ojos del espectador es, por tanto, la representación en forma de fotografía de una representación, la maqueta, que es a su vez una representación de una imagen, la fotografía que Demand ve en la prensa, que resulta ser también una representación de una realidad existente. Este complejo y tortuoso juego de derivaciones se erige como una paradoja del estado de la noción de simulacro desarrollada por Baudrillard. El artista juega con el conocimiento previo del espectador sobre el espacio representado para transmitir una sensación equívoca fruto de la fragmentación con la que lo representa (las fotografías sólo abarcan una porción de las maquetas), del uso del mismo material para construir las recreaciones y del empleo de una iluminación artificial y estereotipada.

La en ocasiones mal entendida “pérdida del aura” pregonada por Benjamin suscita un interesante debate al ser trasladada a la producción artística de Demand en tanto en cuanto su producción versa sobre la progresiva pérdida de la verdad como consecuencia de la representación sucesiva. La capacidad de contrastar los hechos se reduce al dificultarse el acceso a la fuente original.

V. Recapitulación y conclusiones

A lo largo del trabajo se ha pretendido proporcionar una idea acerca de la situación en la que se ha encontrado la fotografía en diferentes puntos clave de la historia respecto a su consideración de verdad inapelable o de ficción orquestada. Se ha podido comprobar como en sus inicios los mismos individuos que la crearon vendieron su invento a los académicos y científicos de la época como un medio capaz de congelar el tiempo y extraer una imagen completamente fiel a la realidad de él. A pesar de las opiniones en un inicio escépticas provenientes de los sectores más conservadores de la sociedad, el siglo XIX finalizó con la fotografía viviendo un momento de esplendor caracterizado por el inicio de su difusión a un público no profesional que generó cantidades ingentes de imágenes impresas sobre papel destinadas a ser legadas de generación en generación. El tiempo parecía ser capaz de preservarse indefinidamente a través de la fotografía. La palabra escrita perdía validez en favor de la imagen, que podía ser descodificada de forma sencilla por el gran público. Fotografía era igual a verdad.

En sus inicios, la relación mantenida entre arte e imagen fotográfica era tensa y en ocasiones difícil. Considerar como expresión artística una imagen obtenida a partir de un proceso fruto de la combinación de la mecánica y la química se antojaba imposible para muchos. Su larga y fructífera relación con la ciencia convertía a la fotografía en invalida a ojos del arte, ocupado por aquel entonces en mostrar la visión subjetiva del autor. La aparición de individuos como Alfred Stieglitz a principios del siglo XX, quien introduce por primera vez la fotografía en una galería de arte, consigue debilitar las opiniones reacias. Tras la Primera Guerra Mundial las vanguardias artísticas harán un amplio uso de los medios de reproducción mecánica de imágenes disponibles en la época para transmitir así un ideal rupturista de modernidad basado en el cuestionamiento de la forma clásica de entender la práctica artística. Teóricos como Walter Benjamin elogiarán las capacidades expresivas del (ya no tan) nuevo medio, que comienza a verse también como un elemento capaz de transmitir las emociones de aquel que lo utiliza. Emoción nunca será igual a razón, por lo que el reconocimiento de la imagen fotográfica dentro de los círculos del arte irá de la mano de la aparición de las primeras voces que propugnarán una pérdida de fe en su capacidad de transmisión de la verdad. Estas voces, entre las que se encontrará el mismo Benjamin, afirmarán que lo único que la fotografía es capaz de transmitir es una reproducción seriada, carente por completo de la unicidad que posee la realidad.

Con pequeños conatos de una vuelta a la consideración primigenia de la fotografía como transmisora de veracidad protagonizados por los fotógrafos defensores del estilo documental separado de las bellas artes como Henri Cartier Bresson llegamos a la segunda mitad del siglo XX. La fotografía servirá en la posguerra para documentar los vestigios de una Europa destruida por la barbarie. Las imágenes anteriores al conflicto recordarán a muchos el esplendor de una Europa que ahora se encuentra en ruinas. Los medios de comunicación salen beneficiados de esta tragedia y logran inundar las ciudades de miles de imágenes, tanto informativas (prensa) como publicitarias.

La década de 1960 se caracterizará por una elevación de la cultura popular, resultante del nuevo orden político internacional, a la categoría de arte. La reproducción mecánica de imágenes vive un momento de esplendor como consecuencia de la aparición del Pop-Art de la mano de artistas como Richard Hamilton o Andy Warhol. Estos artistas cuestionarán las afirmaciones vertidas sobre la objetividad de la fotografía y, tomando los preceptos ya enunciados por Benjamin, desarrollarán un conjunto de obras que estará llamado a sacudir la noción que se tiene sobre la imagen fotográfica.

La fotografía se beneficia de esta coyuntura y vivirá, a principios de la década siguiente, su verdadera inclusión dentro del mundo del arte, pasando a la misma división en la que juegan las demás artes plásticas. Aparecen entonces dos formas de entender la imagen fotográfica aparentemente contrapuestas pero que posteriormente demostrarán no serlo tanto. Por una parte, el matrimonio Becher en Düsseldorf reformulará los postulados emitidos por fotógrafos de la *Neue Sachlichkeit*, corriente alemana anterior a la Segunda Guerra Mundial, haciendo uso de la fotografía para mostrar, evitando toda intromisión del fotógrafo, la realidad existente a través de una estética minimalista y pura. Por otra parte autores más cercanos a las figuras clásicas de la fotografía como Cartier Bresson o Robert Doisneau y reafirmarán el carácter subjetivo del medio, sin llegar a cuestionarse en ningún momento su capacidad para transmitir cierta veracidad de los hechos.

A lo largo de las décadas siguientes aparecerán artistas, que se aprovecharán de la afirmación tácita que existe sobre la veracidad de lo representado a través de la imagen fotográfica, que siguiendo una estética realista en todos los casos pero con profundas diferencias estilísticas, desarrollarán obras que cuestionarán en todo momento dicha afirmación. Es a ellos a los que está consagrado este trabajo, a aquellos que transitan la delgada línea que separa la realidad de la ficción siendo plenamente conscientes de que toda representación lleva incorporada la ficción propia de la visión personal de aquel que realiza la lleva a cabo.

En la actualidad el aumento exponencial de referentes gráficos, tanto dentro del mundo del arte como de los medios de comunicación y la publicidad y el uso de los dos últimos como forma de coacción y manipulación de masas, ha generado un fuerte escepticismo hacia la capacidad del medio fotográfico de transmitir verdad. Teóricos y artistas como Joan Fontcuberta han defendido posturas, hoy secundadas por muchos, que afirman que, al igual que sucede con cualquier otro medio de representación, la fotografía lleva implícita la manipulación de aquel que está realizándola. Es imposible que el resultado de un proceso creativo, por mucho que en él intervenga la ciencia, sea objetivo y represente fidedignamente la realidad. La fotografía no está hecha para transmitir verdad, la cámara no es capaz de capturar la esencia y el contexto de aquello que fotografía. Su poder se limita a captar una superficie, una cáscara de algo mucho más profundo que nunca logrará trascender y precisamente esa es su virtud.

La imagen fotográfica posee la capacidad de hacer recordar a quien la ve hechos, situaciones, objetos del pasado. Es irrefutable el hecho de que posee una relación directa de causalidad con el objeto que representa, que tiene que haber permanecido el tiempo de necesario para ser captado por la cámara frente a ella. Lo que nunca podrá transmitir una imagen impresa sobre un soporte físico es la verdad. La verdad está compuesta de muchos más factores que superan a la imagen. La consciencia de ello no desmerece a la fotografía, al contrario, hace a aquel que la use más honesto con sus límites, más capaz de utilizarla para aquello que se diseñó. El futuro de la imagen fotográfica en una era de constante cambio es incierto, como magistralmente sentencia Fontcuberta:

“La veracidad de la fotografía se impone con parecida candidez. Pero aquí también, detrás de la beatífica sensación de certeza se camuflan mecanismos culturales e ideológicos que afectan a nuestras suposiciones sobre lo real. El signo inocente encubre un artificio cargado de propósitos de historia. Como un lobo con piel de cordero, la autoridad del realismo fotográfico pretende traicionar igualmente a nuestra inteligencia. Judas se ahorca agobiado por los remordimientos. ¿Reaccionará la fotografía a tiempo para escapar a su suicidio anunciado?” (Joan Fontcuberta: 2013)

VI. Bibliografía

- BAUDRILLARD, J. *El complot del arte* (Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2007)
- BAQUÉ, D. *La fotografía plástica* (Barcelona, Gustavo Gili, 2003)
- BENJAMIN, W. *La Obra de Arte en la Época de su reproducción técnica* (Madrid, Casimiro Libros, 2010)
- BENJAMIN, W. *Sobre la fotografía* (Valencia, Pre-Textos, 2005)
- BRAVO, L. *Ficciones Certificadas. Invención y apariencia en la creación fotográfica (1975 – 2000)* (Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2006)
- CALLE, S. *True Stories* (Göttingen, Steidl Verlag, 2010)
- CARTIER-BRESSON, H. *Fotografiar del natural* (Barcelona, Gustavo Gili, 2003)
- CHEVRIER, J.F. *La Fotografía Entre las Bellas Artes y los Medios de Comunicación* (Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2006)
- COLEMAN, C. (2004) *"Fotografía de los años 80 y 90 en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía"*, Madrid: Opinarte.
 <<http://www.opinarte.com/eventos/culturales/11/fotograf%EDa-de-los-a%F1os-80-y-90-en-la-colecci%F3n-del-museo-nacional-centro-de-arte-rei-na-sof%EDa/>> [Consultado en: 15 de mayo de 2015]
- COSTA, J.M. *Thomas Ruff* (Madrid, Ed. La Fábrica, 2014)
- DAWN, A. *Fotomontaje* (Barcelona, Gustavo Gili, 2002)
- DEMAND, T. *Cámara*. (Madrid, La Fábrica Editorial 2008)
- DEMAND, T. *Thomas Demand*. (Nueva York, The Museum of Modern Art 2006)
- ESPARZA, R. (2003) *"Philip Lorca diCorcia: La calle me apartó del contexto académico"*, Madrid: Diario El Mundo.
 <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Philip-Lorca-diCorcia/7305>> [Consultado en: 1 de junio de 2015]
- FONTCUBERTA, J. *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad*. (Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2013)
- GALASSI, P. Y LOWRY, G. *Andreas Gursky* (Nueva York, The Museum Of Modern Art, 2002)
- GONZALEZ M. y otros. *Minimalismos, un signo de los tiempos* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001)

- TORRES, P. (2015) "*Sophie Calle: mi trabajo no tiene nada que ver con la intimidad*", Madrid: Diario ABC.
<<http://www.abc.es/cultura/cultural/20150318/abci-entrevista-sophie-calle-201503161215.html>> [Consultado en: 24 de mayo de 2015]
- LORCA diCORCIA, P. *¿Cómo nos vemos?*. (Madrid, La Fábrica Editorial, 2003)
- LORCA diCORCIA, P; GOLDIN, N; ARMSTRONG, D y otros. *Emotions and Relations*. (Colonia, Benedikt Taschen Verlag, 1998)
- LORCA diCORCIA, P. *Philip Lorca diCorcia habla con Nan Richardson* (Madrid, La Fábrica Editorial, 2003)
- MARCOCI, R. *Thomas Demand* (Nueva York, The Museum Of Modern Art, 2005)
- MARTÍN TOVAR, V. (2005) "*El triunfo de la fotografía*", Madrid: Arte Historia.
<<http://www.artehistoria.com/v2/contextos/5555.htm>> [Consultado en: 15 de mayo de 2015]
- MARTÍN TOVAR, V. (2005) "*Los 80. El final de la historia como vuelta a la historia*", Madrid: Arte Historia.
<<http://www.artehistoria.com/v2/contextos/5554.htm>> [Consultado en: 15 de mayo de 2015] MEISEK. L. *Photorealism* (Nueva York., Harry N. Abrams Publishers, 1980)
- PICAUDÉ, V. *La Confusión en los Géneros Fotográficos* (Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2004)
- RIBALTA, J. *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía* (Barcelona, Gustavo Gili, 2004)
- RUFF, T. *Identificaciones* (México D.F., Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2002)
- TORRES, P. (2015) "*Sophie Calle: mi trabajo no tiene nada que ver con la intimidad*", Madrid: Diario ABC.
<<http://www.abc.es/cultura/cultural/20150318/abci-entrevista-sophie-calle-201503161215.html>> [Consultado en: 24 de mayo de 2015]
- VERGARA, C. (2010) "*Double-blind de Sophie Calle y Greg Shepard*", Santiago: La Fuga.
<<http://www.lafuga.cl/double-blind-de-sophie-calle-y-greg-shepard/437>> [Consultado en: 24 de mayo de 2015]
- WINZEN, M. *Thomas Ruff. 1979 to the Present* (Colonia., Verlag der Buchandlung Walther König, 2001)

